TOMASZ SIKORSKI MARCIN RUTKIEWICZ

GRAFFITI W POLSCE

1940 - 2010

:: carta blanca

GRAFFITI W POLSCE

Grupa Wydawnicza PWN
ul. Postępu 18
02-676 Warszawa
tel. 22 695 45 55
cb@cartablanca.pl
www.cartablanca.pl

www.fundacjasztuki.blogspot.com
emrutkiewicz@gmail.com

Wydanie pierwsze, 2011

Projekt graficzny albumu i okładki: Marcin Rutkiewicz
Skład i łamanie: Marcin Rutkiewicz
Edycja fotografii i opracowanie techniczne: Mateusz Staszek
Redakcja: Katarzyna Kalowca-Chmura/oda-doz.com.pl
Korekta: Julia Celer
Współpraca: Marcin Kicki, Michał Kucharski

Font wykorzystany w publikacji (tytuł i śródtytuły) to Golonka SA, inspirowany liternictwem warszawskich reklam z lat 80., zaprojektowany i udostępniony do darmowego użytku przez Artura Frankowskiego.
www.fontarte.com
POPIERAJ I STOSUJ POLSKIE FONTY!

Druk i oprawa:

ISBN: 978-83-7705-140-5

FOTOGRAFIE NA OKŁADCE
Przód:
Włodzimierz Fruczek, bez tytułu (fragment), Warszawa, ul. Żelazna róg Grzybowskiej, 1970, fot. Tomasz Sikorski
Tył:
1. Znak Polski Walczącej wymalowany na cokole pomnika Lotnika przez Janka Bytnara (Rudego), Warszawa, pl. Unii Lubelskiej, 1942, fot. Forum/Marek Skorupski.
2. Krasnal Pomarańczowej Alternatywy, Warszawa, pl. Konstytucji, 1982, fot. Tomasz Sikorski.
3. M-city, Warszawa, Wybrzeże Gdyńskie, 2003, fot. Tomasz Sikorski.
4. *Antychryst będzie artyst*, Pinokio, Warszawa 1998, fot. Marcin Rutkiewicz.
5. *Red culture*, Jacek Ponton Jankowski, Wrocław 1998, fot. Tomasz Sikorski.
6. Szejn, Warszawa, mur wyścigów konnych na Służewcu, 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.

SPIS TREŚCI



Tomasz Sikorski (ur. w 1953 r. w Warszawie)
Artysta intermedialny, profesor na Uniwerytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach i w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prowadził m.in. Pracownię Dziekanka, interdyscyplinarny ośrodek artystyczno-edukacyjny ASP i AM w Warszawie (1979-1987), pracownię Intermediów na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego (1992–2003). W latach 80. wykładał gościnnie w uczelniach artystycznych w USA. Jeden z pionierów polskiego graffiti (1985). Autor ok. 150 wystaw i pokazów indywidualnych. Wydał książkę *Dzieło sztuki jako koan* (2009). Mieszka w Warszawie i w Górach Izerskich.

Fot. Pum Aranbruneti



Marcin Rutkiewicz (ur. w 1966 r. w Warszawie)
Współautor (wraz z Elżbietą Dymną) albumów zdjęć *Polski Outdoor* i *Polski street art*, współzałożyciel stowarzyszenia MiastoMojeAwNim.pL, dążącego do rozwiązania problemu inwazji reklam w przestrzeni publicznej, fundator i prezes Fundacji Sztuki Zewnętrznej, dokumentującej i promującej obecność sztuki w przestrzeni publicznej. Entuzjasta polskiego street artu, kurator i twórca galerii Projekt 40/40. Uważa się również za zaginionego ojczyma polskiego clubbingu.

Fot. Elżbieta Dymna

Tomasz Sikorski

WPROWADZENIE

Bez znajomości historii nie możesz określić swojego przeznaczenia. Jeśli nie znasz teraźniejszości, jesteś w społeczeństwie jak kapusta.
Misty in Roots

Graffiti nie ma spójnej, uporządkowanej historii i raczej nie może mieć, bo sam termin jest zbyt wieloznaczny. Słownikowa definicja graffiti to: „[wł.] rysunki lub napisy wyryte na ścianach, kamieniach i naczyniach artystycznych”[a]. Greckie źródło – słowo *graphē* – znaczy: „pisanie, rzecz napisana, pismo”, *graphein* zaś – „pisać”. Późniejsze włoskie *graffiato* to „wydrapany” (np. ostrym narzędziem na jakiejś powierzchni).

Szeroko rozumiane graffiti jest zjawiskiem, którego historia zaczyna się w paleolicie. Najwcześniejsze znane dziś przykłady, znalezione niedawno w Australii, liczą ok. 44 tys. lat. Najstarsza kamienna rzeźba postaci człowieka w skali naturalnej ma 10 tys. lat. Obraz olejny – niespełna 500 lat. Leciwe graffiti jest z oczywistych względów zjawiskiem niejednolitym.

Zwyczaj pisania po murach celem przekazania określonych treści miał swoje początki już w czasach starożytnych. Antyczne źródła informują, że na przykład po bitwie pod Cheroneją na budynkach Aten pojawiły się liczne napisy ośmieszające Macedończyków.

Izabela Paluch w eseju *Na szarym murze domu*[b] pisze o odległej historii graffiti: „[…] dopiero w starożytnej Grecji ten rodzaj wizualnej komunikacji, kojarzonej zwykle ze spontaniczną ekspresją poglądów, pojawił się po raz pierwszy jako świadomie zastosowane medium propagandy. Podczas powstania jońskiego w V wieku p.n.e. z polecenia Temistoklesa wyryto przy źródłach wody pitnej wezwania do żołnierzy przeciwnika, nakłaniające do złożenia broni. Starożytny Rzym kontynuował i rozbudował sposoby wizualnej propagandy wyborczej. Były to jednak działania oficjalne. Najsłynniejsze i najciekawsze przykłady nielegalnego graffiti pochodzą z Pompei, rzymskiego miasta, które w 79 roku n.e. zniszczył wybuch wulkanu. Badania archeologiczne prowadzone od XVI wieku odkryły przykłady oddolnej komunikacji w postaci niecenzuralnych napisów, które zazwyczaj dotyczyły seksu, skandali i polityki. […] Graffiti było zjawiskiem powszechnym na obszarze całego rzymskiego imperium. Popularność spontanicznych komunikatów w starożytnym Rzymie wzrosła tak bardzo, że władze miasta zamieściły w pobliżu Porta Portese komunikat miejski z prośbą o niebazgrolenie. To właśnie oddolna komunikacja na murach miasta pozbawiona filtru cenzury sprawiała, że informacje docierały do obywateli znacznie szybciej niż w oficjalnym obiegu. Ponadto komunikaty te, podobnie jak współczesne graffiti, cieszyły się większym zaufaniem społecznym niż oficjalne obwieszczenia, ponieważ były głosem ludu. Możemy przypuszczać, że w podobny sposób funkcjonowały napisy i rysunki na murach miast w czasach późniejszych. Prawdopodobnie można było spotkać graffiti w miejskiej przestrzeni, jednak przykłady takiej działalności z czasów nowożytnych są sporadyczne i trudno określić ich autentyczność. Dopiero pojawienie się fotografii w XIX wieku umożliwiło zapis tego ulotnego zjawiska. Jednym z pierwszych dokumentalistów był węgierski artysta Gyula Brassaï, […] który uwiecznił na swoich fotografiach wydrapane i malowane kredą napisy i rysunki z francuskich ulic z lat 30. Tego rodzaju graffiti było właściwe dla miejsc o dużym nasileniu ruchu oraz dla ubogich dzielnic, a liczba malunków rosła w okresie niepokojów społecznych”.

A w Polsce? Jak zapewne wszędzie i tutaj znany był zwyczaj wyrzynania napisów na drzewach. Ich cytowania pojawiają się w polskiej literaturze. Znajdziemy je w poezji Kochanowskiego, u Kraszewskiego i Reymonta[c].

Zygmunt Gloger w 1902 r. w *Encyklopedii staropolskiej*[d] tak opisał zjawisko graffiti: „Miano zwyczaj w Polsce umieszczać niekiedy na bramach, dworach, drzwiach, belkach i tym podobnych miejscach napisy jako maksymy moralne, wyznanie swoich przekonań, dewizy itp. Zdaje się, że najstarszy z takich napisów polskich, bo z datą r. 1544, GDI PAN BOG S NAMY WSZITKO MIECZ BĘDZIEMY (gdy Pan Bóg z nami, wszystko mieć będziemy), znalazł prof. Wł. Łuszczkiewicz na tablicy erekcyjnej dworu jeżowskiego na podgórzu karpackiem. […] Ksiądz kanonik Krajewski, kanclerz (biskupi), proboszcz w Zambrowie na Mazowszu za czasów Stanisława Augusta, takim był amatorem napisów polskich i łacińskich przez siebie układanych, że na facjatach, dzwonnicy, w kruchcie, przy ołtarzach, na drzwiach, uszakach i belkach w plebanii zambrowskiej

miejsca na takowe zabrakło. Napisy te potem zebrał i ogłosił w książce pt. *Zbiór napisów zambrowskiego kościoła*, Warszawa, 1799 r. Piszący to jeszcze oglądał te napisy olejną farbą starannie wykonane". „Graffitogenny" musiał być na terenie Polski okres rozbiorów. „W latach dwudziestych XIX wieku na ulicach Warszawy nieznani sprawcy umieszczali napisy, w których ośmieszali okupujących kraj Rosjan, a przede wszystkim carskiego brata, wielkiego księcia Konstantego. W przededniu wybuchu powstania listopadowego na drzwiach Belwederu, siedziby wielkiego księcia, pojawiła się złośliwa informacja, że pałac jest na sprzedaż. W czasie powstania listopadowego mury Warszawy pokryte były patriotycznymi napisami zachęcającymi warszawiaków do walki i wytrwania. Podobne napisy pojawiały się w Warszawie i wielu innych polskich miastach w okresie kolejnych powstań narodowych oraz rewolucji 1905 roku, jak również w okresie I wojny światowej i późniejszych walk o granice odrodzonej Polski"[e]. Chronologiczny układ niniejszej książki o graffiti w Polsce otwierają zdjęcia ulicznej walki z okupantem hitlerowskim za pomocą napisów, rysunków, znaków i piktogramów. Nie ulega wątpliwości, że było to graffiti o wielkiej sile, realizowane indywidualnie i w zorganizowanych grupach. W marcu–kwietniu 1942 r. znak Polski Walczącej na murach Warszawy malowało codziennie ponad 400 osób.

Pojęcie graffiti można dziś rozumieć rozmaicie i wielu stosuje je według własnego uznania. Tony Silver, reżyser słynnego filmu *Style Wars* (1985), znawca kultury hip--hopu, twierdzi, że graffiti zrodziło się w środowiskach nowojorskich nastolatków: „Cała ta kultura, która zawojowała świat, była stworzona przez dzieciaki, które żyły w swoim świecie i po prostu robiły swoje"[f]. Nie ma precyzyjnej daty powstania kultury hip-hopu, wiadomo tylko, że rodziła się w latach 70. w południowym Bronksie.

Według innych początek nowojorskiego graffiti datuje się na koniec lat 60. Allan Schwartzman w książce *Street Art*[g] upatruje go w pierwszym działaniu Takiego 183, który pewnego dnia szedł 183. ulicą na Manhattanie i sprejem wypisywał swój tag na różnych napotkanych po drodze ścianach.

Zupełnie niezależnie i niemal jednocześnie w 1970 r. na ceglanych murach warszawskich kamienic powstały malunki Włodka Fruczka. Ten rok przyjmuję za początek graffiti artystycznego w Polsce. Trudno nie zauważyć – co oczywiście nie powinno prowadzić do żadnych generalizacji – że podczas gdy nowojorskie działanie Takiego 183 było gestem chęci oswojenia i zawłaszczenia ulicy, prymitywnym i w gruncie rzeczy chuligańskim, warszawskie działanie osiemnastoletniego licealisty Fruczka nosi znamiona poważnej i przejmującej sztuki.

Współczesne graffiti występuje w czterech odmianach:

1. graffiti walczące (zaangażowane ideowo, w tym polityczne);
2. graffiti artystyczne;
3. graffiti hermetyczne, zrozumiałe tylko dla wtajemniczonych (w tym znaki, piktogramy, tagi i podpisy);
4. zwykłe pisanie i bazgranie po murach.

Ta książka, sięgając tylko 70 lat wstecz i zaglądając do zaledwie kilku miejsc w Polsce, zajmuje się przede wszystkim dwoma pierwszymi: graffiti walczącym i artystycznym. Łącznie stanowią one pewnie nie więcej niż 1% całej produkcji na murach. Ich specyfika jest wyraźna, nie da się jednak wyznaczyć pomiędzy nimi granicy. Polityka i sztuka mieszały się już pod koniec lat 50. XX w. w działaniach sytuacjonistów[h], osiągając kulminację w 1968 r. na ulicach Paryża. W Polsce analogicznym, ale zupełnie oryginalnym zjawiskiem jest Pomarańczowa Alternatywa Waldemara Majora Fydrycha, który marzy i myśli jak artysta, a działa jak rewolucjonista.

Wyróżniającą i chyba najważniejszą cechą najciekawszych działań graffiti jest zaangażowanie, które staje się bodźcem ekspresji artystycznej i politycznej. Zaangażowanie rozumiane jako wiara w możliwość dokonania przemiany we własnym świecie, gdzie najważniejsi są zwykle ludzie z najbliższego otoczenia. Mogą to być mieszkańcy jednego podwórka, a w szerszym kręgu – jednej ulicy, dzielnicy, jednego miasta, kraju, świata. Każda forma działalności dążącej do zmiany w szerszej skali jest działalnością polityczną. Rzecz w jednym kontekście bezsensowna, w innym może mieć radykalne znaczenie polityczne.

Od pojawienia się fali graffiti w Polsce na przełomie lat 80. i 90. powraca wciąż szkodliwe i niepotrzebnie antagonizujące pytanie-pułapka: Graffiti – sztuka to czy wandalizm? Jest to pytanie z rodzaju: gruszka czy jabłko? W panice wybieramy jedną z sugerowanych w pytaniu odpowiedzi i natychmiast popadamy w poczucie utraty czegoś (zapewne prawdy i wiarygodności). Przytomny, odpowiadając na takie pytanie, nie musi jednak – na zasadzie albo-albo – wybierać jednego z sugerowanej pary przeciwieństw. Może mieć i gruszkę, i jabłko. Może

mieć trochę tego i trochę tamtego. Może też nie chcieć mieć niczego i po prostu stanąć z boku. W przypadku graffiti, wbrew ilościom bitej piany, sprawa jest prosta: graffiti to rysowanie, malowanie, pisanie (głównie) na murach, (głównie) na zewnątrz. Część – w historycznych porywach do 90% (?) – to polityka, w czasach spokoju 20% (?) to hermetyczne znaki (w tym tagi), część to sztuka (1%) (?), a cała reszta to maziaje bez znaczenia, sztubackie popisy, zabawy z dozorcami i inne bzdety. Jakaś trudna do oszacowania część tego wszystkiego z racji usytuowania wpada w niesławną kategorię wandalizmu. Ale i tu ocena jest wątpliwa, bo zależna od kontekstu: czy na przykład antyrosyjski napis z 1931 r. na pięknym klasycystycznym pałacu belwederskim to wandalizm, czy silnie zaangażowane graffiti polityczne i akt wielkiej odwagi? Procentowe wielkości to tylko orientacyjne przybliżenia. Ich cechą jest zmienność: zależą od miejsca i czasu tak bardzo, że w konkretnym momencie mogą być zupełnie różne w dwóch sąsiednich krajach.

W pierwszej części książki, obejmującej okres półwiecza 1940–1990, ukazujemy fenomen graffiti w Polsce w jego różnych, najciekawszych ideowo i artystycznie przejawach, począwszy od okupacji hitlerowskiej. Symbolicznie okres ten otwiera znak Polski Walczącej, który powstał w roku 1942 i zapewne od razu wyszedł na ulice. Ale wcześniej, bo już w styczniu 1940 r., na murach zaczęły się pojawiać napisy WAWER POMŚCIMY, odnoszące się do akcji gestapo z grudnia 1939 r., kiedy w odwecie za śmierć dwóch Niemców rozstrzelano w Wawrze pod Warszawą ponad stu Polaków. Dlatego też rok 1940 wyznacza początek okresu polskiego graffiti, który przedstawia ta książka.

Naszą intencją było stworzenie książki-albumu, której główną siłą będą obrazy. Zestawy fotografii, pogrupowane w działy, opatrzone są tekstami opisującymi główne zjawiska. Dokumentacji fotograficznej, przedstawiającej najstarszą i najważniejszą grafficiarską działalność w Polsce, towarzyszą wypowiedzi i komentarze autorskie twórców, zebrane specjalnie na potrzeby tej książki. Ich lektura pozwala dziś z wygodnej perspektywy zobaczyć i docenić autentyczną, niczym zewnętrznym niewspieraną (a raczej zagrożoną przykrymi konsekwencjami) potrzebę kreacji i niezależnej, bezpośredniej komunikacji. Wszystkie wypowiedzi pochodzą z pierwszej ręki, stanowią więc cenny materiał i dla laika, i dla badacza.

W opowieściach tych wiele jest intrygujących, zabawnych ciekawostek i poważnych refleksji, ale przebija z nich wszystkich coś niezmiernie ważnego i wspólnego: ton wyższej, trudnej do wytłumaczenia, twórczej konieczności. Włodek Fruczek oddaje głos niemym ścianom-świadkom, pamiętającym okupację, getto i ludzkie dramaty. Chce, by o nich pamiętać, żeby nigdy nie wróciły. Robert Brylewski w spontanicznych porywach, na marginesie pracy muzyka, wykpiwa na murach terror Jaruzelskiego. Faustyn propaguje nowy lepszy świat, daleki od brudnej polityki, a pełen twórczej radości. Major Fydrych robiący świadomościową rewolucję mówi, że musiał coś malować na plamach farb powstałych po zamalowaniu przez władze znaków i haseł opozycji. Wybrał postać krasnala, który zwiastował przemianę i miał pokojowo jednoczyć ludzi. Niżej podpisany kieruje uwagę odbiorców do krainy normalności, poza udrękę realiów upadającego PRL-u. LuXus olewa system, promieniuje optymizmem, łączy duchem i inspiruje kontestującą młodzież. Olo pacyfikuje i zachęca do anarchii, odbija różne znaki-ikony, kreując ich nowe znaczenia. Przykładowo jego znakiem Wojska Polskiego nie są zwarte szeregi, lecz karabin z lufą wygiętą do tyłu. Pociągnięcie za spust oznacza samobójstwo. Ta prawda sama się rozszerza na wszelkie armie i wszelką broń palną. Alexander Sikora ze swoją Galerią „Nie Galerią" chce dokonać w społeczeństwie przemiany myślenia na rzecz harmonijnego rozwoju, chce, by dokonała się kulturowa rewolucja. Dariusz Paczkowski to nieugięty wojownik, animator i teoretyk graffiti, który walkę na murach o poprawę świata rozpoczął w roku 1987 i nadal ją prowadzi. Skiba, dziś artysta – jak sam mówi – wszechstronnie rozrywkowy, walczy o wolność szydząc z każdej postaci tyranii, a przede wszystkim – z tyranii głupoty. Egon Fietke, artysta zaangażowany w latach 80. w działania kontestacyjne i anarchistyczne, czołowa postać Galerii Działań Maniakalnych (łódzka frakcja Pomarańczowej Alternatywy), dziś kreuje własne malarskie światy artystyczne. Ponton punktował i krytykował nienormalność świata, w którym przyszło mu żyć, piętnował lokalne przywary i szydził z nich, ale też krzyczał samotnie po masakrze na placu Tiananmen. Jak sam mówi, sypał piasek w tryby systemu. Urbański wspomina z błyskiem w oku, że w 1987 r. był młody, miał czas, farby i chciało mu się malować na dużych ścianach. To, co stworzył na filarach mostu Grota-Roweckiego w Warszawie, było wołaniem ze świata archetypów

w zawierusze spraw wielkich, w czasie silnego przeciągu historycznego. Czy świat archetypów to inny świat, czy ten sam, w którym żyjemy? Gdzie jest ten świat archetypów? Scena pod mostem: monumentalna rodząca kobieta – początek i tajemnica stworzenia. Rodząca Urbańskiego to nowe wcielenie neolitycznej rodzącej bogini z Çatal Höyük (ok. 7400 r. p.n.e.). Jego dramatycznie wołający niebieski człowiek, strażnicy pamięci, płonące postacie… Czysty apolityczny akt artystyczny, który siłą kontekstu roku 1987 można postrzegać jako ostry gest polityczny. Ale to był głos prawdziwego życia, nie ideologii. Powrót do trzeźwości w postrzeganiu realności, bez uniesień, bez rewolucyjnego oszołomienia, za to z prawdziwie własnym spokojnym zachwytem, zadziwieniem i głęboką afirmacją. Skarbek na swoich obrazach, malowanych na różnych podłożach, pokazuje, jak pięknie mogłoby być. Harlender na papierze i płótnie, a także na obiektach w przestrzeni publicznej, realizuje z podziwu godną konsekwencją swoją hermetyczną *idée fixe*. Żaden z tych artystów nie wołał o pomstę do niebios, nie podżegał do nienawiści ani siłowych działań, ale wszyscy odwoływali się do uniwersalnej mądrości i świadomości człowieka. Każdego, bo na ulicy może się znaleźć każdy.

Działania graffciarskie prezentowanych twórców mają różne inspiracje, czasem są to spontaniczne, niekoniecznie przemyślane impulsy, ale motywacje i cele są podobne – często artystycznie i politycznie utopijne, lecz mające ogromną siłę autentycznego, bezkompromisowego i szlachetnego indywidualizmu. Jak w wielkiej sztuce zaangażowanej, tak i tutaj chęć wywołania określonej zmiany nie musi być świadoma, ważny jest jednak skutek ulicznych działań, polegający na stopniowym przeformatowywaniu umysłów odbiorców na lepiej widzące i lepiej wiedzące.

Lata 80. XX w. były w Polsce ciężkim okresem przemian politycznych połączonych z upadkiem gospodarki i nędzą, a jednocześnie fascynującą dekadą głębokiej przemiany kulturowej związanej z poszukiwaniem alternatyw, poznawaniem innych światów, nowych idei i czerpaniem z ich mądrości (liberalizm, pacyfizm, anarchia, tradycje Dalekiego Wschodu, non-violence, ekologia, wegetarianizm, makrobiotyka, fizyka kwantowa, światy alternatywne, pozytywna wibracja). Graffiti było tego znakomitym wyrazem. Nie musiały to być działania dążące do określonych celów politycznych (wolna Polska, wolne wybory, wolne związki zawodowe, demokracja, prawa człowieka, społeczeństwo obywatelskie, państwo świeckie, transparentność), niemniej ich skutkiem świadomościowym, mniej lub bardziej bezpośrednim, był rozpad chorego systemu władzy i tworzenie się nowych struktur państwowych. Gesty graffiti były często po prostu wyrazem niezgody na to, co jest, i zarazem artykulacją pragnienia, jakiejś pierwotnej i zdrowej tęsknoty za czymś lepszym.

Na podziw i szacunek zasługują zwłaszcza prekursorzy i pionierzy. Jest ich na łamach tego albumu wielu. Cieszę się ogromnie, że udało się dotrzeć do większości z nich i wydobyć cenne materiały, które tworzą tę książkę. Z zebranych relacji wynika kapitalny wniosek: działania jednej osoby bądź małych, kilkuosobowych grup są w stanie wywołać reakcję łańcuchową o nieprzewidywalnych skutkach: może to być nawet impuls do gruntownej przemiany społecznej.

Kiedy w 1991 r. pisałem (chyba pierwszy w Polsce) tekst będący próbą ukazania zjawiska polskiego graffiti[I], nie miałem takiego rozeznania jak dziś w faktach, które tworzą historię. Wiedzy przybywa, a towarzyszy temu poczucie istnienia kolejnych ważnych faktów, o których nic (na razie) nie wiadomo. Od początku jasne było, że autorzy książki zaglądającej w wojenną, powojenną, peerelowską, niedawną i dzisiejszą historię żywiołowego i nieusystematyzowanego zjawiska narażają się już na starcie na zarzut niekompletności narracji. Ale ten album w swym pierwszym wydaniu nie może być kompletny. Teren jest rozległy, nieopisany, niezbadany, zaniedbany. Niektórzy powiadają – nie bez racji – że ile miast, tyle historii graffiti. Są to jednak opinie skrajnie subiektywne, nieuwzględniające kontekstu i istniejących relacji. Cechami historii ogólnej powinny być rzetelność, obiektywizm i wyważone proporcje. Taką historię porządkują nie lokalne opinie, lecz fakty i daty. Zainteresowanych rozwinięciem i dopełnieniem dziejów graffiti w Polsce i tych, którzy rozpoznali się na zdjęciach zamieszczonych w książce, proszę o zgłaszanie się na adres: polrootsgraffiti@gmail.com. Szczególnie im, ale też wszystkim pozostałym czytelnikom, życzę ciekawej lektury i delektowania się obrazami, z jedną wskazówką: trzeba pamiętać o kontekście historycznym każdej rzeczy i każdego zjawiska, któremu się przyglądamy i które odruchowo (i zupełnie subiektywnie) będziemy oceniać.

Książka składa się z dwóch części: pierwszą (obejmującą okres od okupacji do roku 1989) opracował niżej podpisany, drugą (dotyczącą dwóch ostatnich dekad) zredagował badacz aktualności w świecie graffiti

i street artu, Marcin Rutkiewicz. O napisanie tekstów do dwóch rozdziałów poprosiłem dziennikarkę Agatę Szwedowicz i Piotra Rypsona, historyka, krytyka i badacza sztuki. Fenomen peerelowskich murali reklamowych opisał ich badacz Bartosz Stępień, autor książki *Łódzkie murale. Niedoceniona grafika użytkowa PRL-u*[j].

Rok 1990 otwiera co prawda nowy okres w historii kraju, nie oznacza jednak zerwania ciągłości z latami wcześniejszymi. Energia tego, co rodziło się w latach 80. miała swoją kontynuację później, bez względu na cezurę dat ułatwiających porządkowanie historii.

W tej książce staraliśmy się nanizać na jedną nić czasu zarówno poszczególne działy tematyczne, jak i poszczególnych twórców graffiti. Spowodowało to konieczność przesunięcia niektórych pozycji z chronologii dzieł twórców do chronologii działów tematycznych. W konsekwencji ostateczny układ treści zachowuje chronologię głównej osi czasu, ale jest też świadectwem i wyrazem kontynuacji, nawrotów, łączenia się i swobodnego przeplatania wątków w obszarze graffiti. Jako fenomen pankulturowy, graffiti to w gruncie rzeczy niesprecyzowany, nielubiący liniowej historii ogół zjawisk, a w dużej mierze także mit, który jak wiadomo sytuuje się zupełnie poza czasem.

Spisując ustne wypowiedzi autorów prezentowanych dzieł, starałem się w miarę możliwości zachować ich oryginalny język, żeby nie zagubić specyficznego, bezpośredniego tonu, a także po to, by nie utracić autentycznego sensu słów artystów, którzy często kreują własne sposoby artykulacji rzeczy niewyrażalnych i nieopisywalnych.

Podziękowania za nieocenioną pomoc i życzliwą współpracę kieruję do następujących osób: Robert Afa Brylewski, Faustyn Chełmecki, Bogusław Deptuła, Włodzimierz Fruczek, Waldemar Major Fydrych, Marcin Harlender, Izabela Paluch, Zuzanna Janin, Jacek Ponton Jankowski, Paweł Jarodzki, Jerzy Jarski, Mariusz Jodko, Joanna Krzysztoń, Rafał Księżyk, Zbyszek Olkiewicz, Andrij Maruszeczko, Tomek Mniamos, Dariusz Paczkowski, Zygmunt Piotrowski, Waldemar Pranckiewicz, Andrzej Rerak, Andrzej Rosołek, Aleksander Olo Rostocki, Piotr Rypson, Alexander Sikora, Krzysztof Skarbek, Krzysztof Skiba, Bartosz Stępień, Agata Szwedowicz, Jerzy Treliński, Szymon Urbański, Michał Wasążnik i Krzysztof Wojciechowski.

Tomasz Sikorski, sierpień 2011 r.

a. *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1980.
b. Elżbieta Dymna, Marcin Rutkiewicz, *Polski street art*, Carta Blanca, Warszawa 2010.
c. Por. Krzysztof Jarosławski, *Pisać każdy może*, „Tygodnik Solidarność", nr 36/2001.
d. Zygmunt Gloger, *Encyklopedja staropolska*, wyd. Drukarnia P. Laskauera i W. Babickiego, Warszawa 1902, t. III, s. 253.
e. http://pl.wikipedia.org/wiki/Graffiti, dostęp 8 września 2011.
f. http://www.stealthmag.com/style-wars-interview-henry-chalfant-tony-silver-part-1/, dostęp 8. września 2011.
g. Allan Schwartzman, *Street Art*, The Dial Press, Garden City, New York 1985.
h. Międzynarodowy ruch kulturalno-polityczny, gromadzący społecznie zaangażowanych artystów i intelektualistów zrzeszonych w powstałej w 1957 r. Międzynarodówce Sytuacjonistów – Internationale Situationnist.
i. Tomasz Sikorski, *Graffiti nad Wisłą*, tekst opublikowany pierwotnie w: „Obieg", nr 11–12.1991–1.1992.
j. Bartosz Stępień, *Łódzkie murale. Niedoceniona grafika użytkowa PRL-u*, wyd. Księży Młyn, Łódź 2010.


ERL

GRAFFITI PRZECIW KARABINOM (1940 – 1945)

Tekst: Agata Szwedowicz

Podczas okupacji mury Warszawy pokryły się napisami – polskie podziemie wydało Niemcom prawdziwą wojnę na graffiti. Zamalowywane, były szybko zastępowane następnymi znakami. Żółw, kotwica czy swastyka na szubienicy były znakiem obecności ruchu oporu. Podczas okupacji powstała tradycja pisania na murach, do której po latach odwoływali się polscy grafficiarze. Do stworzenia legendy Małego Sabotażu przyczyniła się książka *Kamienie na szaniec* Aleksandra Kamińskiego[a]. Pokazuje ona, jak działania niewielkiej grupy przyjaciół z przedwojennej 23. Warszawskiej Chorągwi Harcerskiej przekształciły się w zorganizowane przedsięwzięcie finansowane przez władze Polski Podziemnej, obejmujące zasięgiem całe miasto, mające niezliczonych uczestników i sympatyków. Ruch Małego Sabotażu, choć zorganizowany, miał więc wyraźne korzenie w aktach indywidualnego buntu. W czasach okupacji powstała legenda polskiej walki na murach, która w pewnym sensie nobilitowała graffiti w oczach społeczeństwa przez kilka powojennych dekad.

II wojna światowa była walką także na symbole, a graffiti okazało się doskonałą bronią. Alianci zderzyli się z przeciwnikiem znakomicie przygotowanym – naziści dysponowali rozbudowanym systemem wizualnych znaków, takich jak swastyka czy runy *Sieg* układające się w „błyskawice" SS. Sprzymierzeni nie dysponowali jednak żadnym znakiem, który łączyłby wszystkie kraje zaangażowane w ruch oporu. 14 stycznia 1941 r. dziennikarz belgijskiego oddziału BBC Victor de Laveleye w swej audycji zaproponował „V" – pierwszą literę słowa *victoria* – jako symbol zwycięstwa zrozumiały w większości okupowanych krajów. Zachęcał do umieszczania go w widocznych miejscach. „Okupant, widząc ten znak, zawsze taki sam, powielany w nieskończoność, zrozumie, że otacza go tłum niecierpliwie czekający na pierwszy moment jego słabości, wyglądający jego pierwszej porażki" – tak belgijski dziennikarz ujął cele, jakie stawiał sobie aliancki ruch oporu. Wkrótce „V" zaczęło się pojawiać na murach miast okupowanej Europy, a w lipcu 1941 r. oficjalnie zaadoptował je Winston Churchill, inaugurując karierę triumfalnego gestu *victorii*. Niemcy zareagowali na lansowanie przez aliantów tego znaku bardzo szybko – postanowili przejąć symbol, nie zmieniając jego



Strona tytułowa: Warszawa 1943, fot. Zaturski i Szeliga.
1. Napis na latarni NUR FÜR DEUTSCHE (Tylko dla Niemców), fot. z archiwum Grzegorza Załęskiego.
2. Ruch oporu w Warszawie podczas okupacji. Mężczyzna maluje na murze wiszącą na szubienicy swastykę, fot. Forum/Marek Skorupski.



znaczenia, tylko derywat – miało chodzić o ich zwycięstwo. Na warszawskim placu Piłsudskiego (wówczas Adolfa Hitlera) stanęła blisko dwumetrowa makieta litery „V", która została podpalona przez polskiego harcerza Czesława Zadrożnego[b]. W okupowanej Warszawie znak „V" pojawiał się częściej na niemieckich plakatach niż na murach i był pracowicie uzupełniany przez Polaków o końcówkę przekształcającą go w słowo *Verloren*, czyli upadek. Były to jedne z pierwszych akcji pisania na murach przez członków polskiego podziemia, co miało się przerodzić w największy graffiaciarski zryw w historii kraju. Graffiti czasów okupacji było akcją zorganizowaną, a jednocześnie dziełem jednostek, wyrazem oporu zbiorowości, a zarazem przejawem osobistego buntu.

Ingerowanie w wizualną przestrzeń publiczną okupowanego miasta groziło rozstrzelaniem. Już w listopadzie 1939 r. niemiecki sąd wojskowy wykonał wyrok na Elżbiecie Zahorskiej, która miesiąc wcześniej zdarła propagandowy nazistowski plakat. Nie zniechęciło to jednak mieszkańców stolicy, która stała się polem „wojny warszawsko-niemieckiej", jak określił to w tytule swoich wspomnień z tego okresu Czesław Michalski. Jeszcze jesienią 1939 r. środowisko harcerzy związanych z 23. Warszawską Drużyną „Pomarańczarnia" podjęło akcję, nazwaną roboczo „Plan", w ramach której niemieckie ogłoszenie z 27 października o utworzeniu Generalnej Guberni oklejono kartkami z przypisywanym Piłsudskiemu cytatem „A MY WAS W DUPIE MAMY". W styczniu 1940 r. na murach zaczęły się pojawiać napisy „WAWER







POMŚCIMY", odnoszące się do akcji gestapo z 27 grudnia 1939 r., kiedy w odwecie za śmierć dwóch Niemców rozstrzelano ponad setkę Polaków. Te najczęściej spontaniczne działania ujęto w formę zorganizowaną w grudniu 1940 r., kiedy powstała organizacja Małego Sabotażu „Wawer". Jednym z inicjatorów jej utworzenia był Aleksander Kamiński, działacz harcerski i redaktor „Biuletynu Informacyjnego" Związku Walki Zbrojnej. „Wawer" prowadzili instruktorzy przedwojennego harcerstwa, a finansowało Biuro Informacji i Propagandy warszawskiego okręgu ZWZ-AK. Szacuje się, że wiosną 1941 r. organizacja liczyła ponad 400 członków, w większości harcerzy podziemnych Szarych Szeregów.

Kamiński definiował zadania Małego Sabotażu jako ciągłe uzmysławianie okupantowi wrogości otaczającego go świata. „Mały Sabotaż jest ostrą bronią. Nie zabija on, to prawda, ale za to kłuje, i to kłuje dokuczliwie. Działa jak piasek sypnięty w oczy, jak ukłucie komarów lub os, jak drzazga wbita pod paznokieć" – pisał w *Wielkiej grze*[c]. Zdaniem Kamińskiego Mały Sabotaż był „pierwszą linią Polski Walczącej", zanim zaczęły się wielka dywersja i zbrojne akcje partyzanckie Armii Krajowej.

Od jesieni 1941 r. malowano na murach żółwie lub ciąg liter „pPp" – skrót hasła „pracuj, Polaku, powoli", powściągając zapał tych, którzy musieli pracować na rzecz Niemiec. Najbardziej udane wyszły na Starówce spod ręki aktora i scenografa Eugeniusza Poredy, komendanta „Wawra" dla obwodu Stare Miasto. W ramach akcji „Żółw" wykonano olbrzymią liczbę rysunków, często modyfikując hasło. Pojawiały się napisy takie jak: „DLA WROGA PRACUJ POWOLI", „PRACUJĄC WOLNIEJ, PRZYSPIESZYSZ KONIEC WOJNY", „BĄDŹ POWOLNY JAK ŻÓŁW, PRACUJĄC DLA SZKOPÓW" czy „TO JEST ŻÓŁW. TAK JAK ON PORUSZAJ SIĘ, PRACUJĄC DLA NIEMCA".

3. Znak Polski Walczącej wymalowany na cokole pomnika Lotnika przez Janka Bytnara (Rudego), Warszawa, pl. Unii Lubelskiej, 1942, fot. Forum/Marek Skorupski.
4. Swastyka na szubienicy, fot. z archiwum Grzegorza Załęskiego.
5. Żółw – rysunek malowany na murach od końca 1941 r. – miał zachęcać do sabotażu gospodarczego wobec niemieckiego okupanta, Warszawa, fot. zbiory Ośrodka Karta.
6. Napis HYCLER (połączenie słów „hycel" i „Hitler") oraz rysunek przedstawiający głowę Hitlera z ustami w kształcie swastyki, fot. z archiwum Grzegorza Załęskiego.

Na mapach ilustrujących postępy armii niemieckiej w Rosji dopisywano datę 1812 (rok klęski Napoleona pod Moskwą). Gdy na murach miasta pojawiło się obwieszczenie o egzekucji podpisane przez generała SS i policji Paula Modera, nazwisko przerabiano na *Mörder* (morderca). Maciek Chołoniecki zasłynął swego rodzaju rekordem, robiąc taką poprawkę 500 razy[d]. Chołoniecki był jednym z pierwszych wawerczyków, który zapłacił życiem za swoją działalność. Aresztowany podczas akcji pisania na murach, został wysłany do Auschwitz, gdzie zginął.

Dowodem, jak poważnie i świadomie polskie podziemie traktowało toczącą się na ulicach Warszawy walkę na napisy, był konspiracyjny konkurs na znak Polski Walczącej – wizualny symbol polskiego ruchu oporu – ogłoszony przez Biuro Informacji i Propagandy Komendy Głównej AK. Na konkurs, rozstrzygnięty w marcu 1942 r., napłynęło 27 propozycji, z których wybrano projekt kotwicy autorstwa Anny Smoleńskiej, instruktorki harcerskiej i studentki historii sztuki na tajnym Uniwersytecie Warszawskim. Przy wyborze brano pod uwagę m.in. łatwość wykonania oraz wymowę patriotyczną. Czesław Michalski, który był jednym z organizatorów konkursu, podaje, że głównym konkurentem kotwicy był projekt skrzyżowanych mieczy grunwaldzkich[e]. Anna Smoleńska pracowała jako łączniczka redakcji „Biuletynu Informacyjnego". W listopadzie 1942 r., po nieudanej próbie aresztowania redaktora naczelnego pisma Aleksandra Kamińskiego, gestapo aresztowało całą rodzinę Smoleńskich – Annę, jej rodziców i rodzeństwo. Wszyscy trafili do Auschwitz, gdzie autorka projektu zmarła.

Kotwicę starano się umieszczać w dobrze widocznych miejscach: na murach, tablicach ogłoszeniowych, słupach elektrycznych, na przystankach tramwajowych. Najczęściej używano, jak pisze Andrzej Gładkowski, autor książki *Kotwica Walcząca. Dzieje znaku Polski Walczącej*[1], trudno usuwalnej farby smołowej oraz pędzli do malowania ścian. Znaki te zaczęły się pojawiać w Warszawie na przełomie marca i kwietnia 1942 r. „To, że znak kotwicy utrwalił się w Warszawie na cały czas okupacji, było w pierwszym rzędzie zasługą Tadeusza Zawadzkiego Zośki, któremu z tej racji Mały Sabotaż nadał zaszczytne imię Kotwickiego" – pisał Kamiński w *Kamieniach na szaniec*. Przez dwa tygodnie, od 20 marca do 3 kwietnia 1942 r., znak Polski Walczącej na murach Warszawy malowało codziennie ponad 400 osób.

Twórcy tych graffiti działali najczęściej parami: jeden malował, drugi trzymał wiadro z farbą i kontrolował otoczenie. Podobno pierwszy duży znak kotwicy pojawił się w marcu 1942 r. na zrujnowanej przez naloty z września 1939 r. werandzie znanej warszawskiej cukierni

6



Lardellego przy ul. Polnej. W lokalu tym na początku okupacji spotykała się inteligencja i artyści, zjawiali się tam też Niemcy. Za wykonawcę znaku uchodzi Alek Dawidowski. „Wypracowano zasadniczo trzy metody umieszczania znaku: ręczne rysowanie (malowanie), stemplowanie specjalnym szablonem oraz umieszczanie znaku wysoko na murze za pomocą tzw. wiecznego pióra, czyli zbiornika na składanej tyczce, z knotem malującym" – pisze Gładkowski. Zachowała się wzmianka w konspiracyjnej instrukcji do tzw. akcji 1918 z 11 listopada 1943 r. (kiedy przypominano Niemcom datę ich klęski w I wojnie światowej), że znaki malowane konspiracyjnie „[…] winny być nie mniejsze jak 50 cm, aby z daleka rzucały się w oczy".

Sposoby zdobywania farby były bardzo różnorodne. Gładkowski cytuje Eugeniusza Tyrajskiego z zastępu Mokotów Górny 410, który wspomina, że jego grupa zaopatrywała się w lakier asfaltowy do malowania w firmie Imrod i Maliński na Marszałkowskiej, nieopodal skrzyżowania z aleją Świętokrzyską. Należało przyjść z własnym wiaderkiem; farbę wydawano po podaniu hasła. Opracowano technikę malowania znaku Polski Walczącej w trzech ruchach. Najpierw linia pionowa, zakręcająca zwykle w prawo, potem łuk linii w lewo, co dawało rysunek kotwicy, a zarazem litery „W". Trzeci był półokrąg w górnej części znaku, dający literę „P". Pełny artyzm osiągali ci, którzy dodawali daszki tworzące zakończenia kotwicy. Ideałem była prostota, kotwica to grafficiarskie walczące haiku.

Janek Bytnar, znany też jako Rudy z *Kamieni na szaniec* Kamińskiego, mógłby być patronem polskich grafficiarzy. Nie tylko osobiście wykonał wiele napisów, ale też wykazał się godną podziwu wynalazczością, tworząc pierwszy polski prototyp szablonu, choć dość prymitywny i nieporęczny. Był to tekturowy znak kotwicy oklejony watą nasączoną farbą (rodzaj stempla). Wielkości nie opisano w źródłach, jednak był zapewne spory, skoro publiczne przenoszenie go uchodziło za szaleństwo. Bytnar był też wynalazcą wiecznego pióra – urządzenia, które pozwalało sięgnąć wysoko. Całe narzędzie dawało się ukryć pod kurtką – składało się ono z dwumetrowego wysięgnika zbudowanego z rozłączalnych elementów oraz umieszczonej na szczycie konstrukcji puszki farby do malowania z wojłokowym knotem, którym kreśliło się znaki.

Używając wiecznego pióra w maju 1942 r., Bytnar namalował kotwicę bardzo wysoko, na cokole pomnika Lotnika, stojącego wtedy na placu Unii Lubelskiej, blisko alei Szucha. Ten znak zapisał się w pamięci warszawiaków, ponieważ nie został przez Niemców zamalowany, zachował się też na fotografii. Akcję planowano na czas zmierzchu, przed godziną policyjną, która przypadała na 22.00. Wawerczycy wyłączyli światło na placu, ale niestety służby miejskie naprawiły „awarię" bardzo szybko. Bytnar malował więc kotwicę przy pełnym oświetleniu, na kwadrans przed godziną policyjną, jak podaje Kamiński w *Kamieniach na szaniec*.


7


8



Wyczyn Rudego przeszedł do legendy, ale niewiele osób pamięta, że na pomniku Lotnika w pewnym momencie były dwie kotwice, po przeciwnych stronach postumentu. Drugą namalował inny harcerz Szarych Szeregów Janek Gut. Zachowane zdjęcie pokazuje kotwicę Guta na tle z białej farby, powstałym po zamalowaniu przez Niemców jakiegoś wcześniejszego napisu.

Inną akcję przeprowadzono na drugim końcu niemieckiej dzielnicy, w parku Ujazdowskim, gdzie harcerze z 200. plutonu Szarych Szeregów zamalowali ławki kotwicami i napisami „DEUTSCHLAND KAPUT". Czterech wawerczyków, których nazwisk historia nie przechowała, ukryło się w krzakach przed godziną 19.00, kiedy zamykano park, co dało im sposobność umieszczenia na ławkach przy głównej alei napisów i ozdobienia pomnika gladiatora znakiem kotwicy. Aby nie dopuścić do zamknięcia parku dla publiczności, przepiłowano łańcuchy bram. Powszechny podziw warszawiaków wzbudzało umieszczanie kotwicy na obiektach ważnych dla Niemców, jak koszary czy też mury pałacu Brühla, siedziby niemieckiego gubernatora Warszawy Ludwiga Fischera.

Innym działaniem Małego Sabotażu było zmienianie liter w haśle „DEUTSCHLAND SIEGT AN ALLEN FRONTEN" (Niemcy zwyciężają na wszystkich frontach) na „DEUSTCHLAND LIEGT AN ALLEN FRONTEN" (Niemcy leżą na wszystkich frontach). Pisano też: „Tylko świnie siedzą w kinie", odpowiadając na rozmach, z jakim Niemcy wykorzystywali filmy w swojej propagandzie. Głośną akcją było zdjęcie niemieckiej tablicy z pomnika Kopernika przez Alka Dawidowskiego w lutym 1942 r. Gdy w odwecie Niemcy usunęli pomnik Kilińskiego i ukryli go w Muzeum Narodowym, Dawidowski namalował na gmachu muzeum wielki napis „JAM TU. LUDU W-WY. – KILIŃSKI JAN".

Okupacyjne graffiti było przez Niemców szybko zamalowywane, ale zadbano o dokumentowanie tych akcji. Najwięcej zdjęć zrobił Stefan Bałuk, cichociemny zrzucony w Warszawie, aby obfotografować najważniejsze niemieckie obiekty. Tylko kilka z tych fotografii przetrwało powstanie warszawskie, m.in. zdjęcia kotwicy na pomniku Lotnika i na balustradzie werandy cukierni Lardellego. Więcej szczęścia miał film *Robota wawerska* – 15-minutowy dokument nakręcony w czerwcu 1944 r. przez Ludwika Zaturskiego. Kręcono go na jednej ze spokojniejszych uliczek Żoliborza, a wystąpili w nim ucharakteryzowani, aby uniknąć rozpoznania, harcerze o pseudonimach Lech, Zbyszek, Bogna i Biała Basia. Z czterech kopii zrealizowanego filmu powstanie warszawskie przetrwała tylko jedna, która posłużyła do

7. Zachowana do dziś swastyka na szubienicy, Warszawa 2011, fot. Tomasz Sikorski.
8. Pomnik lotnika ze znakiem Polski Walczącej, Warszawa, pl. Unii Lubelskiej, 1942, fot. Stefan Bałuk, z archiwum Muzeum Powstania Warszawskiego.
9. Napis „JAM TU. LUDU W-WY. – KILIŃSKI JAN" wykonany przez Macieja Aleksego Dawidowskiego (Alka), Warszawa, Muzeum Narodowe, 1942, fot. z archiwum Grzegorza Załęskiego.

11



10



12



dalszej pracy nad nim w Londynie. Po wojnie, także w Londynie, ustalono standard znaku Polski Walczącej, nazywany „londyńskim".

Niewiele zachowało się w Warszawie autentycznych napisów z czasów okupacji, ale te, które przetrwały zburzenie miasta, lata PRL-u i inwazję nowoczesności lat 90., traktowane są jak cenna pamiątka. Przy ul. Ligockiej zachował się rysunek swastyki na szubienicy – matka Janka Bytnara twierdziła, że jest to dzieło Rudego. To bardzo prawdopodobne, bo podczas okupacji rodzina mieszkała w tej okolicy, przy alei Niepodległości. W 2000 r. rysunek zabezpieczono szklaną płytą i opatrzono tablicą informacyjną.

Historia sławnego rysunku kotwicy wykonanej przez Bytnara na cokole pomnika Lotników tworzy niespotykany precedens w traktowaniu graffiti – to pierwszy przypadek, gdy napis postanowiono odtworzyć. Oryginał okazał się zresztą bardzo trwały – przetrzymał okupację. Można go było zobaczyć jeszcze po wojnie na fragmentach zburzonego postumentu. Na odbudowanym w latach 60. pomniku, który przeniesiono na Ochotę, nieznana osoba namalowała kotwicę białą farbą (oryginalny znak był czarny). W czerwcu 2010 r. na cokole pomnika zamontowano metalowy znak kotwicy wykonany dokładnie po obrysie rysunku zrobionego przez Rudego z charakterystycznym odgięciem jednego z ramion.

„DOM SPRAWDZONY – MIN NIE MA", „DOM PSZEPATSZONY, MIN NIE MA, ŻYGAJŁO", „SPRAWDZONO. MIN NIE ZNALEŹLIM", „MIN NIET" – takie napisy pojawiły się na murach warszawskich kamienic po wyzwoleniu – zostawiły je po sobie polskie i radzieckie brygady saperskie, które w ciągu kilku miesięcy sprawdziły więcej niż 4 tys. warszawskich budynków, usuwając ponad 100 tys. min i pocisków artyleryjskich. Zachowało się kilkanaście takich napisów, m.in. przy ul. Wawelskiej 60, Grójeckiej 41 i Narbutta 3A (te zostały zabezpieczone płytami ochronnymi). Podobne

10 – 12. Wagon kolejowy z antyniemieckimi hasłami, fot. zbiory Ośrodka Karta







hasła można znaleźć także przy ul.: Litewskiej 14, Pięknej 3, Skolimowskiej 3, Klonowej 12 czy Białobrzeskiej 39.

O kapitale społecznego zaufania, jakie po wojnie miały w polskim społeczeństwie napisy na murach, świadczy to, że techniki grafficiarskie zaczęli wykorzystywać komuniści. Przed wyborami mającymi się odbyć w czerwcu 1946 r. na murach wielu polskich miast pojawiły się napisy „GŁOSUJ TRZY RAZY TAK". Były one efektem akcji zaplanowanej przez nowe władze, która w ten sposób chciała stworzyć wrażenie, że ma społeczne poparcie. Takie hasła zachowały się w kilku polskich miastach, np. w Opolu i Radomsku.

Czasy okupacji to bardzo ważny etap w historii polskiego graffiti. To wtedy wykształcił się archetyp polskiego grafficiarza, nie tylko indywidualisty i buntownika, co jest wpisane w poetykę tego rodzaju ekspresji, ale też rycerza walczącego o wspólną sprawę. Społeczeństwo skłonne było wierzyć raczej napisom na murach niż oficjalnej prasie – z tego kapitału społecznego powojenne polskie graffiti korzystało przez kolejne dekady. W Polsce można zauważyć ciągłość rozwoju walczącego graffiti od czasów okupacji aż po zryw Solidarności. Niekiedy nawet malowane znaki wykazywały podobieństwo – na mury wróciły kotwica i znak szubienicy, na której tym razem zawisły sierp i młot. Ten pookupacyjny, martyrologiczny spadek w historii polskiego pisania na murach w niektórych wypadkach okazał się ograniczeniem, wielu twórców świadomie się od niego odcinało, był on jednak kulturowym gruntem i punktem odniesienia dla dokonań grafficiarzy następnego półwiecza, do roku 1989, kiedy wróciła wolność i przyszła dowolność.

Jednak i po tej dacie kotwica Polski walczącej jest wciąż obecna na murach Warszawy. Dziesiątki nowych

13. Warszawa 2011, fot. Tomasz Sikorski.
14. Warszawa 2011, fot. Tomasz Sikorski.
15. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
16. Warszawa 2011, fot. Tomasz Sikorski.
17. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
18. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
19. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
20. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.

znaków malowanych jest co roku przez młodych anonimowych graffíciarzy, z reguły w okolicach 1 sierpnia, daty upamiętniającej rocznicę wybuchu powstania warszawskiego. Dziś kotwica jest wyrazem pamięci i nieustannego hołdu składanego przez mieszkańców miasta ponad stu tysiącom warszawiaków poległych w tamtym heroicznym boju.


16


17


18



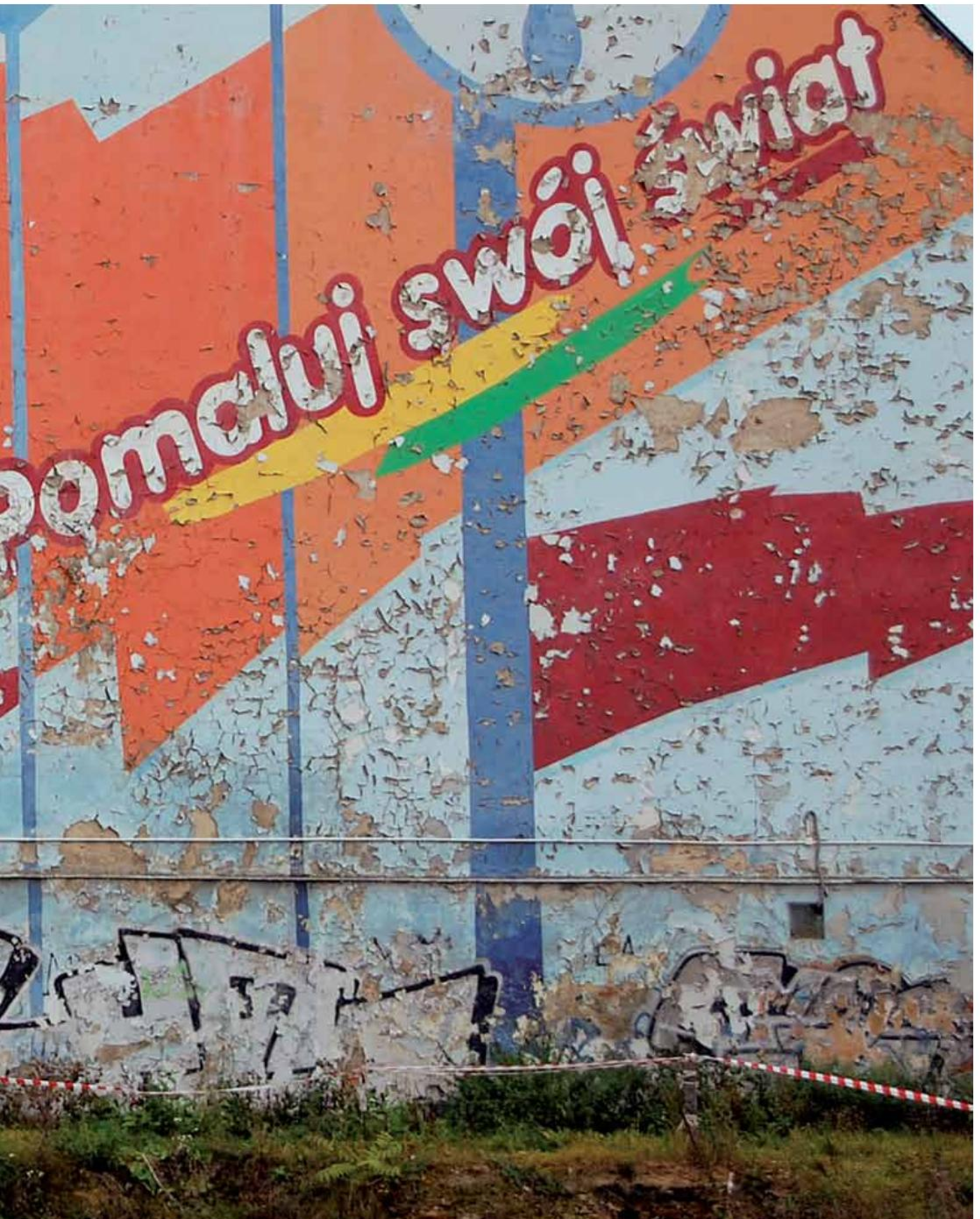
19


20

a. Aleksander Kamiński, *Kamienie na szaniec*; 1. wydanie w 1944, 2. w 1945 r. pod pseudonimem Juliusz Górecki, potem wielokrotnie wznawiane przez różne wydawnictwa.
b. Czesław Michalski, *Wojna warszawsko-niemiecka*, Czytelnik, Warszawa 1974.
c. Aleksander Kamiński, *Wielka gra*; 1. wydanie w 1942 r. na rozkaz KG AK zostało zniszczone jako ujawniające metody walki konspiracyjnej, wydania 2. nie zdążono rozkolportować z powodu wybuchu powstania warszawskiego, 3. wydanie – Warszawa 1983 r. (znów konspiracyjne, antydatowane na 1981 r. – Niezależne Wydawnictwo Harcerskie), kolejne w 2000 r. (Rytm).
d. Tomasz Stańczyk, *Piasek sypany w oczy*, w dodatku specjalnym do dziennika „Rzeczpospolita" „Warszawski Mały Sabotaż" z 29 maja 2004 r.
e. Czesław Michalski, dz. cyt.
f. Andrzej Gładkowski, *Kotwica Walcząca. Dzieje znaku Polski Walczącej*, Fundacja Warszawa Walczy 1939–1945, Warszawa 2008.

Agata Szwedowicz (ur. w 1972 r. w Warszawie)
Dziennikarka, krytyk literacki. Studiowała polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Pracuje w Polskiej Agencji Prasowej. Współpracuje z „Nowymi Książkami" i „Notesem Wydawniczym".

MURALE REKLAMOWE I PROPAGANDA ZEWNĘTRZNA W PRL-U (1960–1989)


pomaluj swój świat

Tekst: Bartosz Stępień

Wielkoformatowe reklamy malowane na ścianach kamienic i bloków wnosiły do codzienności Polski Ludowej pewne ożywienie. Większość projektów tych malowideł jest znakomitym przykładem kunsztu grafików tamtych czasów.

Wraz z odbudową Polski ze zniszczeń wojennych stawało się jasne, że samochody i ciężarówki odgrywać będą coraz większą rolę w systemach transportowych miast i całego państwa. Planiści wytyczali nowe trasy przelotowe, a ekipy budowlane dokonywały kolejnych wyburzeń. Tym sposobem odsłaniano wiele ogromnych pustych ścian, które prosiły się o zagospodarowanie.

Historia reklam na ścianach kamienic sięga czasów jeszcze przed I wojną światową, kiedy kapitalizm wymuszał walkę o klienta. Sklepikarze opatrywali napisami ściany przy wystawach swoich lokali; były to najczęściej listy towarów dostępnych w danym miejscu. Co zapobiegliwsi zlecali malowanie reklam na ścianach szczytowych kamienic, a przy zróżnicowanej wysokości zabudowy pozwalało to na dostrzeżenie reklamy z daleka. Wielkoformatowe reklamy tworzone były również przy okazji kampanii ogólnopolskich, np. proszku do prania Radion.

Wraz z powstaniem monopolu państwowego i sterowanej centralnie gospodarki wolny rynek i konkurencja przestały istnieć. Zrodziło to nową sytuację, w której reklamowano często produkty i usługi zupełnie reklamy niepotrzebujące. Dochodziło do absurdów, gdyż albo nie można było wybrać niczego innego, albo reklamowany produkt wcale nie był dostępny. Jeśli oszczędzanie, to w PKO, jeśli ubezpieczenie, to w PZU, a zakupy robiło się w sklepach PSS Społem.

Wielkoformatowe reklamy na ścianach bloków i kamienic były w Polsce niemal wszędzie. W całym kraju spotkać można było hasła: PZU, PKO, Społem, Baltona i Pewex. W miastach wojewódzkich swoje reklamy miały zakłady przemysłowe z danego regionu. Inną funkcją murali była oczywiście propaganda, która w różnych województwach stosowana była z różną intensywnością. Na Ziemiach Odzyskanych spotkać można było wiele malowideł dowodzących piastowskich korzeni tych terenów. Motyw tamtejszych murali stanowił często nowy kontur granic Polski. Na ścianach w miastach Śląska i Zagłębia wymalowano natomiast wiele patetycznych haseł i rysunków biało-czerwonych flag.

W dużych miastach często się zdarzało, że do oficjalnych haseł propagandowych ludzie dodawali swoje trzy grosze. Tak było ze słynnym hasłem „socjalizm = pokój", do którego dołączano napis „kapitalizm = trzy pokoje z kuchnią". Prawdopodobnie takie interwencje, a także konieczność dokonywania aktualizacji treści reklam, były powodem stopniowego przenoszenia propagandy na specjalne tablice montowane na stelażach ustawianych w parkach, na skwerach i większych skrzyżowaniach.

Ogólnopolskie trendy skupiły się na czymś, co dzisiaj nazwalibyśmy kampaniami społecznymi, których celem było przekonywanie obywateli do danego modelu zachowania czy konsumpcji. W miastach Wybrzeża spotykało się reklamy Centrali Rybnej, opatrzone prostym hasłem „Ryby smaczne, zdrowe, tanie". W całej Polsce przekonywano do kurczaków: „Jesz drób – wiesz, co dobre", czy do recyklingu: „Zbierając makulaturę – chronisz lasy". Dbano również o edukację z zakresu ochrony pożarowej – numer 998 spotykało się niemal wszędzie.

1







Dzięki wielkoformatowym reklamom budowano także patriotyzm lokalny – wystarczy chociażby wspomnieć kilkadziesiąt murali stworzonych w Piotrkowie Trybunalskim, kiedy cieszono się z utworzenia województwa piotrkowskiego, a potem z dożynek centralnych (lata 70.).

Codzienną rolą murali czasów PRL-u było obwieszczanie obywatelom, że jakaś fabryka istnieje



Strona tytułowa: *Pomaluj swój świat*, Wrocław 2009, fot. Marcin Rutkiewicz.

1. Zakłady Radiowe im. M. Kasprzaka Warszawa Unitra. Warszawa, ul. Żelazna róg Chłodnej, 1980. W dolnej części muru, na zdjęciu ledwie widoczny, o dziesięć lat wcześniejszy i cudem zachowany (przynajmniej do 1980 r.) malunek Włodzimierza Fruczka, fot. Włodzimierz Fruczek.
2. Warszawskie i Bydgoskie Zakłady Fotochemiczne Foton. Warszawa, ul. Żelazna róg al. Świerczewskiego, lata 70.–80., fot. nieznany.
3. Zakłady Przemysłu Dziewiarskiego „Lido" dostarczały modne ubiory na każdą sylwetkę. Projekt Jerzy Jankowski, realizacja Ryszard Macharowski i Roman Szybilski. Łódź, ul. Wólczańska. Zdjęcie z kwietnia 2007, fot. Bartosz Stępień.
4. Reklama Zakładów Przemysłu Jedwabniczego „Pierwsza" przeżyła samą fabrykę. Projekt i realizacja Ryszard Macharowski i Roman Szybilski. Łódź, al. Politechniki. Zdjęcie z kwietnia 2007, fot. Bartosz Stępień.



i coś produkuje. Reklama była właściwie zbędna, gdyż nie było alternatywy. Kupowano po prostu to, co było, głównie wyroby krajowych monopolistów. W latach 80. reklamowanie tak deficytowych i pożądanych towarów jak skarpety czy buty wywoływało konsternację i niezadowolenie. Ten problem oraz fakt kształtowania się sztuki grafiki wielkoformatowej spowodowały, że murale znalazły nową drogę, którą można umownie nazwać stylem drugiej generacji.

Kiedy w latach 50. rady narodowe wielu miast zastanawiały się, co zrobić z pustymi ścianami, artyści już zacierali ręce. Decyzją władz lokalnych miasta zapełniły się reklamami sklepów, zakładów przemysłowych, zjednoczeń i przedsiębiorstw. Pierwsze reklamy powstające na początku lat 60. były w zasadzie historyjkami obrazkowymi – gdy reklamowano sklep AGD, na ścianie pojawiały się garnki, rondle itp. Panowała dosłowność, projekty ani nie prezentowały atrakcyjności reklamowanych produktów, ani same w sobie nie były atrakcyjne.

Na przełomie lat 60. i 70. projekty zaczęły ewoluować w kierunku anegdoty, gry skojarzeń i zaskoczenia. Szukając zachęcających, atrakcyjnych form wizualnych, zaczęto subtelnie nawiązywać do walorów reklamowanego produktu. Na przykład w reklamach Totalizatora Sportowego stosowano wariacje na temat 49 pól, z których wyróżniano sześć, pojawiały się też piłeczki z numerkami opatrzone barwnymi wstęgami. Kompozycje były coraz mocniejsze i doskonalsze, twórcy czerpali pełnymi garściami z polskiej szkoły plakatu, adaptując tę sztukę do potrzeb nieporównanie większych realizacji ściennych.

5. Reklama ZPB im. Armii Ludowej utrzymana w stylu op-artu, autorstwa Andrzeja Feliksa Szumigaja, realizacja w 1986. Łódź, al. Kościuszki. Zdjęcie z 2007, fot. Bartosz Stępień.

6. *Oszczędności złożone w PKO korzystnie procentują.* Przemyśl, pl. Legionów. Zdjęcie z 2010, fot. Bartosz Stępień.

6


OSZCZĘDNOŚCI
ZŁOŻONE W PKO
PKO
KSIĄŻECZKA
OSZCZĘDNOŚCIOWA
KORZYSTNIE
PROCENTUJĄ

Trzecia generacja murali pojawiła się na przełomie lat 70. i 80. i utrwaliła po stanie wojennym. Artyści zorientowali się, że zamawiający rzadko potrafią kompetentnie ocenić wartość ich projektów. Chodziło o sprawozdawczość i wykazanie się. Dlatego też projektanci realizację zamówionych reklam zaczęli traktować jako tworzenie własnych wizytówek, swoistych popisów kunsztu. Pozwalali sobie na dużą swobodę, spychając funkcję informacyjną na dalszy plan. Dominowały rozwiązania formalne, reklamy były kolorowe i uniwersalne (ta sama kompozycja mogłaby reklamować zarówno zakład przemysłowy, jak i sklep wielobranżowy). Projekty nieprzedstawiające (nieprzywołujące konkretnego produktu) były szczególnie pożądane po stanie wojennym, gdy brakowało niemal wszystkiego.

Pierwszej oceny projektu, według własnego widzimisię, dokonywał zamawiający (zjednoczenie, zakład lub przedsiębiorstwo). Na ogół uwagi na tym etapie ograniczały się do wyboru wersji projektu i konsultacji jego treści. Drugim etapem była komisja artystyczna złożona z wykładowców uczelni artystycznych i rzeczoznawców ze Związku Polskich Artystów Plastyków. Ostatecznie projekt zatwierdzał plastyk miasta albo inna osoba odpowiedzialna za estetykę danego terenu. Dopiero projekt opatrzony pieczęciami i podpisami mógł przejść do etapu realizacji.

Samo malowanie, w zależności od wielkości ściany, mogło trwać tydzień lub dwa. Używano najczęściej rusztowań z desek, rzadko korzystano z podnośników samojezdnych. Realizacja malowidła odbywała się za pomocą prostych narzędzi, takich jak ołówki, miarki, sznurki, wałki i pędzle. Sporadycznie używano bardzo pomocnych, ale niedoskonałych wówczas rzutników. Do malowania stosowano najczęściej przemysłowe farby olejne, kryjące i nieprzepuszczające powietrza, co po latach skutkowało zniszczeniem malowidła: albo warstwa farby łuszczyła się i odpadała ze ściany, albo psuł się tynk pod nią.

Do końca lat 80. miasta PRL-u były osobliwymi galeriami użytkowej sztuki zewnętrznej. Mimo prostoty stosowanych środków i niedoskonałości technologicznych na ulicach można było oglądać wiele realizacji na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Ogólnie dostępne dzieła ulicznej reklamy projektowej niewątpliwie miały wpływ na poczucie estetyki całych pokoleń Polaków.

Ogromna szkoda, że tak niewiele z nich się zachowało. Postarzałe, wyblakłe murale zamalowano, a na ścianach pokrytych nowym tynkiem zawisły zupełnie nieunikatowe billboardy.









7. *Wspólnie możemy wiele naprawić i wiele zmienić, Postulaty swoje realizujemy lepiej pracując, Wspólnym wysiłkiem przezwyciężymy trudności*. Woj. Lubuskie, ok. 1988, fot. Tomasz Sikorski.
8. *Czas w którym żyjemy musi być wypełniony po brzegi walką i trudną żmudną pracą. Gen. W. Jaruzelski*. Woj. Lubuskie, ok. 1988, fot. Tomasz Sikorski.
9. *Jednoczy nas miłość ojczyzny*. Takich haseł na Śląsku i Zagłębiu mieszkańcom nie szczędzono. Zdjęcie z sierpnia 2009, fot. Bartosz Stępień.
10. *Program partii programem narodu*. Jedno z najbardziej popularnych haseł propagandowych w czasach PRL-u. Lata 80. ub. wieku, fot. Krzysztof Wojciechowski.

Bartosz Stępień (ur. w 1982 r. w Łodzi)
Od ponad 10 lat zajmuje się dokumentacją murali reklamowych z czasów PRL-u i propagowaniem wiedzy o nich. Autor książki *Łódzkie murale – niedoceniona grafika użytkowa PRL-u* (wydawnictwo Księży Młyn 2010). Popularyzator wiedzy o Łodzi, prowadzi serwisy o dawnych muralach reklamowych (www.murale.mnc.pl), łódzkich kominach fabrycznych i ciekawostkach architektonicznych. Na co dzień pracownik Muzeum Komunikacji Miejskiej MPK-Łódź.

GRAFFITI ARTYSTYCZNE (1970 – 1979)



1970

WŁODZIMIERZ FRUCZEK

O serii malunków wykonanych w 1970 r. na ścianach kamienic w okolicy ul. Żelaznej, Grzybowskiej i Waliców w Warszawie

Jadąc autobusem do dziadków, którzy mieszkali przy ul. Pereca, często mijałem te ściany. Wysiadałem na rogu Żelaznej i Grzybowskiej i idąc dalej, mijałem kamienicę z ogromną pustą ścianą przy Waliców (ul. Waliców 14 – przyp. red.). W dzieciństwie często odwiedzałem dziadków. W ich mieszkaniu wisiała chromolitografia (litografia barwna – przyp. red.) Chełmońskiego z 1909 r. z dziurą w samym środku od odłamka, który w powstaniu wpadł przez okno. Podziurawiona była też stara szafa. Z tych dziur starałem się wydłubać odłamki, mimo że przeleciały przez szafę na wylot.

Wtedy jeszcze jeździły stare *chaussony*[a], takie jak u Linkego[b]. Z tych autobusów patrzyłem na ściany. Największa była na Żelaznej przy Grzybowskiej, następna – ta przy Waliców. One najbardziej przykuwały moją uwagę. Milczenie tych ścian było takie… wręcz atakujące. Chciałem, żeby one przemówiły. Chciałem, żeby się odezwały. Żeby przemówiły głosem ludzi – świadków zdarzeń. Ten ogrom zniszczeń, atmosfera Dzikiego Zachodu[c], tych ruin – tam była masa ruin, mnóstwo zburzonych domów – to wszystko zachowało aurę okupacji, wojny. Te ściany były milczącym świadkiem wszystkich wydarzeń, nie tylko złych, ale i normalnych, miłości… To stąd ta para trzymająca się za ręce. A dlaczego powstała postać z podniesionymi rękami? Byłem blisko przy ścianie, z pędzlem, i kiedy spojrzałem w górę, zobaczyłem niebo, niebo w perspektywie ściany, urwany horyzont, i podniosłem mu ręce do góry, jakby chciał się wyzwolić, wzbić ku niebu... Pragnienie wyzwolenia.

Ściana przy Grzybowskiej powstała w jeden dzień. Potem ta przy Waliców. I jeszcze przy Chłodnej.

Nie wiem, czy ona była jednocześnie z Waliców, nie pamiętam – już tego nie odtworzę. Tworzyłem je spontanicznie, bez szkiców, nie było żadnego projektu



Włodzimierz Fruczek (ur. w 1952 r. w Warszawie)
Artysta plastyk, uprawia rysunek, malarstwo i grafikę. Autor małych form rzeźbiarskich, aranżacji przestrzennych i scenografii. Realizuje własne formy wypowiedzi artystycznych z dala od modnych trendów.
Fot. Tomasz Sikorski


1

ani nawet gotowego zamysłu. Wszystkie malunki na tych ścianach powstały w ciągu kilku dni. Było wtedy ciepło: późna wiosna albo wczesne lato – raczej wiosna. Robiłem to o siódmej rano. Ludzie do pracy – to była komuna – wszyscy szarzy, pędzili do roboty. Ja byłem na uboczu, nie skończyłem liceum[d]. Wtedy zajmowała mnie wyłącznie moja sztuka. Z pomocą ojca zostałem dekoratorem w Centrali Rybnej. Miałem narzędzia. Kupiłem farbę emulsyjną. Drugiego czy trzeciego dnia brat Marek pomógł mi przywieźć autobusem farbę. Trzy kolory – białą, czerwoną i czarną. Te malunki na ścianach były robione w jednym rytmie. Samo malowanie postaci trwało kilka chwil. Byłem wtedy w wirze twórczym. Biała farba i żaden problem. Widziałem te ściany i tknęło mnie, że namaluję to, namaluję te postacie. Tylko one mogły tam być. Nie widziałem innego rozwiązania. Człowiek… Ściana-świadek i ten człowiek żywy. Symbolika sama się narzucała w jakiś sposób. Podświadomie. Było to też we mnie, nie był to jednak manifest jakiegoś konkretnego zdarzenia, np. rozstrzelania. W tym był jakiś ogólny akcent opresji i tragedii, cały czas. Nie da się ukryć, że ta ściana główna (ul. Waliców 14 – przyp. red.) to było rozstrzelanie. Nazwałem to *Taniec śmierci.* Tam były te kadłubki. Ta atmosfera. Ale nie działałem programowo.



Autorem malunków jest Włodzimierz Fruczek. Wszystkie powstały w Warszawie w roku 1970.
Strona tytułowa: Bez tytułu, ul. Żelazna róg Grzybowskiej, grupa centralna, fot. Tomasz Sikorski.

1. Bez tytułu, ul. Żelazna róg Grzybowskiej, fragment 1, fot. Tomasz Sikorski.
2. *Taniec śmierci* (ściana główna), ul Waliców 14, fragment, fot. Tomasz Sikorski.
3. Bez tytułu, ul. Żelazna róg Chłodnej, fot. Wojciech Fruczek.

4



5

6



Sam Dziki Zachód charakteryzował się klimatem okupacji, klimatem powstańczym. Te mury miały to w sobie. Tam było też getto, ale nie tylko. W tamtym czasie nawet nie wiedziałem, że ten teren był na granicy getta.

Wszystkie ściany w Warszawie były malowane na pewno w 1970 r. – już rok pracowałem w Centrali i brat też to pamięta. Rok później podobne postacie ludzkie powstały w Chłapowie[6]. Nie podpisywałem tych malunków. Były anonimowe.

To było poczucie… coś niewytłumaczalnego. Jakiś przymus, żeby to zrobić właśnie tak. Namalować te postacie tu, w tych specyficznych miejscach. Bo tam zginął brat mojej mamy, na Majdanku. Kiedyś tam pojechaliśmy. To zrobiło na mnie ogromne wrażenie. Ten kamień przywiozłem z drogi śmierci – leży tu do tej pory.

Tematem moich prac jest niezmiennie człowiek i ulotność życia, egzystencja jednostki, jej tragizm i tak częsta (jak dowodzi historia) totalna pogarda dla życia i wolności.

Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Włodzimierzem Fruczkiem w Warszawie 12 i 22 maja oraz 1 września 2011 r., opracował Tomasz Sikorski

Krystyna Szabłowska w tekście *Czy na tych ścianach ciągle trwa egzekucja?* (tygodnik „Stolica", nr 31, 05.08.1973 r.) pisała o malunkach Fruczka: „Jest tych ścian kilka: ul. Waliców 14, Żelazna 74, Grzybowska. Postacie w przerysowanej skali ludzkiej. Jedne stoją spokojnie wtopione w mur, ręce opuszczone, inne w dramatycznym geście unoszą je w górę. Przepołowione korpusy ludzkie, dłonie trzymające kurczowo krawędź płotu, przewieszone przez ogrodzenie ciała, niektórym z nich domalowano czerwoną farbą serce. […] Tuż obok w latach 1943–1944 zniszczono prawie całkowicie ul. Żelazną, jej domy były świadkami walk ulicznych, masowych egzekucji. Dom Żelazna 87/89 – w czasie powstania roku 1944 rozstrzelano około 190 osób. Dom Żelazna 103 – hitlerowcy wymordowali w roku 1943 dużą grupę Żydów. W ścianach straceń wmurowano tablice pamiątkowe". Cytowała też opowieść przypadkowego przechodnia: „To dawna sprawa, całą rodzinę mu wymordowali, po powstaniu wyjechał do Ameryki, potem podobno wrócił i wtedy to malował".

Jerzy Jarski w swoim blogu (http://www.slowobraz.net/2010/01/fruczek-daje-swiadectwo.html) pisze: „Fruczek to pierwszy polski grafficiarz. Ale z tych szlachetnych. […] Na ścianach jego pracowni na Żytniej wiszą postrzępione plakaty z wystaw i uderzający portret matki, który w rozpaczy w dniu jej śmierci, nie mając pieniędzy na farby, stworzył za pomocą jej szminki, kompletu do makijażu i pasty do zębów".

7



a. *Chausson* – marka francuskich autobusów wytwarzanych w latach 1942–1970 (wszystkie przypisy pochodzą od redakcji).
b. Mowa o obrazie *Autobus* Bronisława Linkego z 1961 r.
c. Po wojnie określano tak niebezpieczny obszar Warszawy na zachód od ul. Marchlewskiego, na północ od Al. Jerozolimskich i na wschód od ul. Towarowej z racji setek ruin, hałd gruzu, zakamarków, melin, przestępczych kryjówek i prywatnych warsztatów.
d. Najpierw Liceum Ogólnokształcące im. Mikołaja Kopernika przy ul. Bema, potem – w celu zdyscyplinowania – przeniesiony do Liceum Ogólnokształcącego im. Stefana Żeromskiego przy ul. Platynowej.
e. Latem 1971 r. Fruczek przeprowadził nad morzem, w Chłapowie, akcję o charakterze rozbudowanego happeningu, którego jednym z elementów było przejście przez tunel z namalowanymi przez autora postaciami ludzkimi.

4. Bez tytułu, ul. Żelazna róg Grzybowskiej, fragment 2, fot. Tomasz Sikorski
5. Bez tytułu, ul. Żelazna 74 róg Chłodnej, fot. Konrad Polaszek
6. Bez tytułu, ul. Żelazna róg Grzybowskiej, widok ogólny, fot. Tomasz Sikorski
7. Bez tytułu, ul. Żelazna róg Grzybowskiej, fragment 3, fot. Tomasz Sikorski

1974

ZYGMUNT PIOTROWSKI

Obrys postaci jako znak czasu

Przebieg akcji:
a/ moment zatrzymania przechodnia dla uzyskania zapisu,
b/ aktualizacja chronologii zmian w długości i kącie nachylenia kolejnych obrysów.

Realizacja:
Studio Artystyczno-Badawcze (A-B) studentów ASP, PWST i PWSM w Warszawie – Zygmunt Piotrowski, Ryszard Kryska. Współpraca: Daria Trafankowska i grupa uczniów liceów ogólnokształcących w Warszawie.

Miejsce:
Warszawa, Rynek Starego Miasta.

Zdjęcie:
Przemysław Kwiek



Zygmunt Piotrowski (ur. w 1947 r. w Zabrzu)
Artysta wizualny, performer, myśliciel i projektant. Absolwent ASP w Warszawie. Założyciel grupy samokształceniowej Studio A-B. Propagator idei edukacji alternatywnej. Współzałożyciel grupy performerskiej Black Market International. Autor koncepcji grupowego współdziałania Aufmerksamkeitsschule (szkoła uważności). Prowadzi poszukiwania w zakresie rzeczywistości niewidzialnych jako Stalker. Uhonorowany Krzyżem Kawalerskim Orderu Wynalazczości „Tantae Molis Erat" (Brussels Eureka, 1998 r.). Autor nowej dyscypliny działania twórczego Groundwork / Fine Art.
Fot. Tomasz Sikorski

1975

JERZY TRELIŃSKI

Akcja z szablonami w Zielonej Górze, 1975

Akcja odbyła się w 1975 r. w Zielonej Górze w ramach VII festiwalu sztuk plastycznych „Złote Grono". Były to ważne dla polskiej kultury plastycznej wydarzenia artystyczne. VII edycja odbyła się pod hasłem „Przestrzeń człowieka".

Organizatorami były ZPAP i Zielonogórskie BWA, a inicjatorem i komisarzem – Marian Szpakowski.

Akcja była częścią przedsięwzięcia artystycznego pt. *Autotautologie – o sobie samym nic*. Anektowała fizyczną przestrzeń miasta przez multiplikację szablonowych odbitek nazwiska autora na placach i chodnikach.

Szablon był jeden, farba była emulsyjna, odbijałem przez cały dzień w śródmieściu Zielonej Góry.

J. Treliński. Wszystkie zdjęcia z archiwum autora.







Jerzy Treliński (ur. w 1963 r. w Szewnej)
Artysta malarz, grafik, autor instalacji, akcjoner i performer. Autor serii prac i działań o charakterze konceptualnym zatytułowanych *Autotautologie*. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Łodzi (1967). W 1971 r. założył w Łodzi Galerię Autorską „80 x 140". W latach 1987–1989 kierował Katedrą Grafiki Projektowej PWSSP w Łodzi. W latach 1989–1992 pełnił funkcję rektora Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Profesor ASP i Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi.
Fot. Tadeusz Wiktor



1979

JOANNA KRZYSZTOŃ I ZBIGNIEW OLKIEWICZ

Realizacja malarska w Warszawie przy ul. Waliców 1. Fotografie z archiwum autorów.

Zbigniew Olkiewicz:

Wiele szczegółów się zatarło, oto co pamiętamy. Pomysł był wspólny. Obydwoje w podróżach po Europie spotykaliśmy murale i byliśmy nimi zafascynowani. Joanna jako malarka, a ja – uwrażliwiony na strukturę miasta przy okazji miejskich działań teatralnych. W tym czasie obydwoje pracowaliśmy w Ośrodku Teatralnym Akademia Ruchu, który wówczas był najbardziej nastawiony na realizacje uliczne w mieście. Moi rodzice mieszkali wtedy na rogu Siennej i Żelaznej, więc często bywałem w tej okolicy. Joanna miała pracownię na Stalowej i była zafascynowana budynkami przedwojennej Warszawy. Piękny, zaniedbany ceglany mur fabryki na Waliców, z wyraźnymi podziałami, narzucił geometryczno-konceptualny styl tej pracy. Użyliśmy normalnej farby emulsyjnej i fioletowego pigmentu malarskiego.

Praca składała się z trzech części: pierwsze dwie to geometryczno-konceptualne zabawy z linią i jej nasyceniem kolorem i z kątem nachylenia w stosunku do chodnika, trzecia – w opozycji – była podkreśleniem kolorem nieregularnej krawędzi strzaskanej ściany. W pierwszym motywie użyliśmy pionowej linii grubości ok. 20 cm, wychodzącej jakby z ziemi i odznaczonej na ścianie. Linia rosła wraz z kolejnymi podziałami ściany, jednocześnie tracąc kolor aż do zupełnej bieli. W drugim pionowa w stosunku do chodnika linia w kolejnych podziałach stawała się coraz bardziej pozioma. W ostatnim przedziale muru była równoległą do chodnika około dwuipółmetrową poziomą linią, trochę ponad głową przechodnia. Cała akcja trwała trzy dni i była zrealizowana w ramach działań miejskich Ośrodka Teatralnego Akademii Ruchu i z jego finansową (farby, pigmenty etc.) i organizacyjną pomocą. Dyrektor Ośrodka Wojciech Krukowski załatwił pozwolenie na przeprowadzenie akcji w Komisariacie Milicji na ul. Waliców (ok. 100 m od



miejsca akcji). Pracę wykonaliśmy w maju 1979 r. i zachowała się przez kilka następnych lat. Została zamalowana przez jakąś ekipę scenografów filmowych którzy przygotowywali zdjęcia do filmu fabularnego. Nigdy nie była podpisana.

Joanna Krzysztoń:

Nic więcej nie pamiętam, może tylko to, że kolorowa farba emulsyjna nie była wtedy dostępna w uspołecznionym handlu i dlatego musieliśmy białą farbę barwić. Fioletowy pigment okazał się najlepszy (można było uzyskać mocne natężenie koloru).

PS. Pierwszy ,,mural" wykonałam wraz z moją przyjaciółką Kają Wróblewską w 2 połowie lat 60. za pomocą kredek świecowych na fragmencie muru budynku na rogu Mokotowskiej i Pięknej w Warszawie. Nie pamiętam, co przedstawiał, tyle że był w stylu plakatów pop-artu. Koledzy nas ubezpieczali, ale i tak trzeba było uciekać.



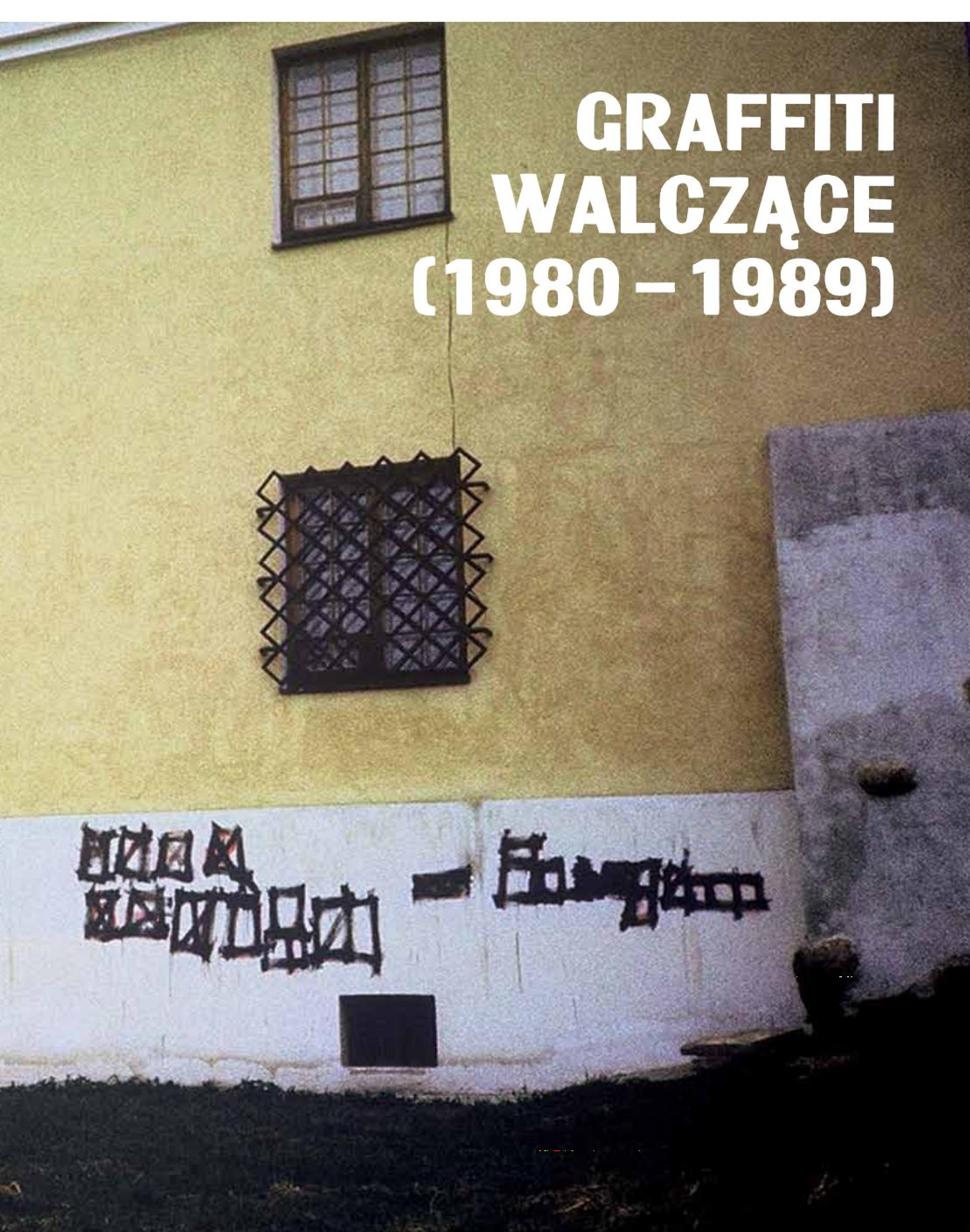
Joanna Krzysztoń (ur. w 1954 r. w Warszawie)
Malarka i projektantka. Absolwentka ASP w Warszawie. W latach 1978–1981 była członkiem eksperymentalnego warszawskiego teatru Akademia Ruchu. Współpracuje jako stylistka z pismami poświęconymi urządzaniu wnętrz. Współprowadzi galerię 2b+R w Warszawie.
Fot. Michał Wasążnik



Zbigniew Olkiewicz (ur. w 1951 r. w Warszawie)
Aktor, performer i twórca spektakli. Członek warszawskiego teatru Akademia Ruchu. Reżyser współpracujący z teatrami hiszpańskimi. Niezależny kurator, autor projektów artystycznych i organizator eventów komercyjnych. Założyciel grupy Stadt Warshaw. Prowadzi międzynarodowe warsztaty teatralne.
Fot. Bibianna Szyszko-Stein



GRAFFITI WALCZĄCE (1980 – 1989)



Piotr Rypson

WYRAZY WOLNOŚCI

Samowolne umieszczanie napisów w przestrzeni publicznej jest w Polsce, jak widzieliśmy, tradycją lokalną o historii dłuższej niż PRL. Graffiti czasów okupacji niemieckiej, którego epicentrum w Generalnej Guberni stanowiła Warszawa, usankcjonowało tę formę ekspresji jako wyraz ogólnego sprzeciwu i oporu całego społeczeństwa przeciwko ciemiężcom.

Ale historia ta sięga wcześniej, czasów rozbiorów, potem I wojny światowej i formowania się niepodległego państwa, a następnie walki politycznej w okresie II Rzeczypospolitej. Słabe rozpowszechnienie fotografii w końcu XIX w. praktycznie uniemożliwia poznanie skali tej formy protestu, który znamy raczej z nielegalnych druków, relacji ze strajków i akcji terrorystycznych grup niepodległościowych. Nie ma jednak prostszej, ale i równie ryzykownej metody wyrażenia sprzeciwu, jak szybkie wykonanie napisu na murze, toteż można przyjąć, że takie praktyki stosowano i w tamtym czasie.

Samo miasto początkowo ograniczało, jednak w miarę swojego rozwoju umożliwiało uliczne pisanie. Pozostając jedynie w obrębie przykładu stolicy: Warszawa do końca XIX w. była w istocie małym miastem, otoczonym bardziej wsiami niż przedmieściami, toteż przestrzeń miejska była stosunkowo niewielka i łatwa do kontrolowania. Władze carskie rozwinęły rozległy system donosicieli, oparty między innymi na dozorcach jako najniższym i najbliższym danej wspólnocie ogniwie (powtórzy tę strategię lata później PRL-owska bezpieka). Wykonanie napisu z nadzieją na jakąkolwiek jego trwałość było więc przedsięwzięciem niemal niemożliwym.

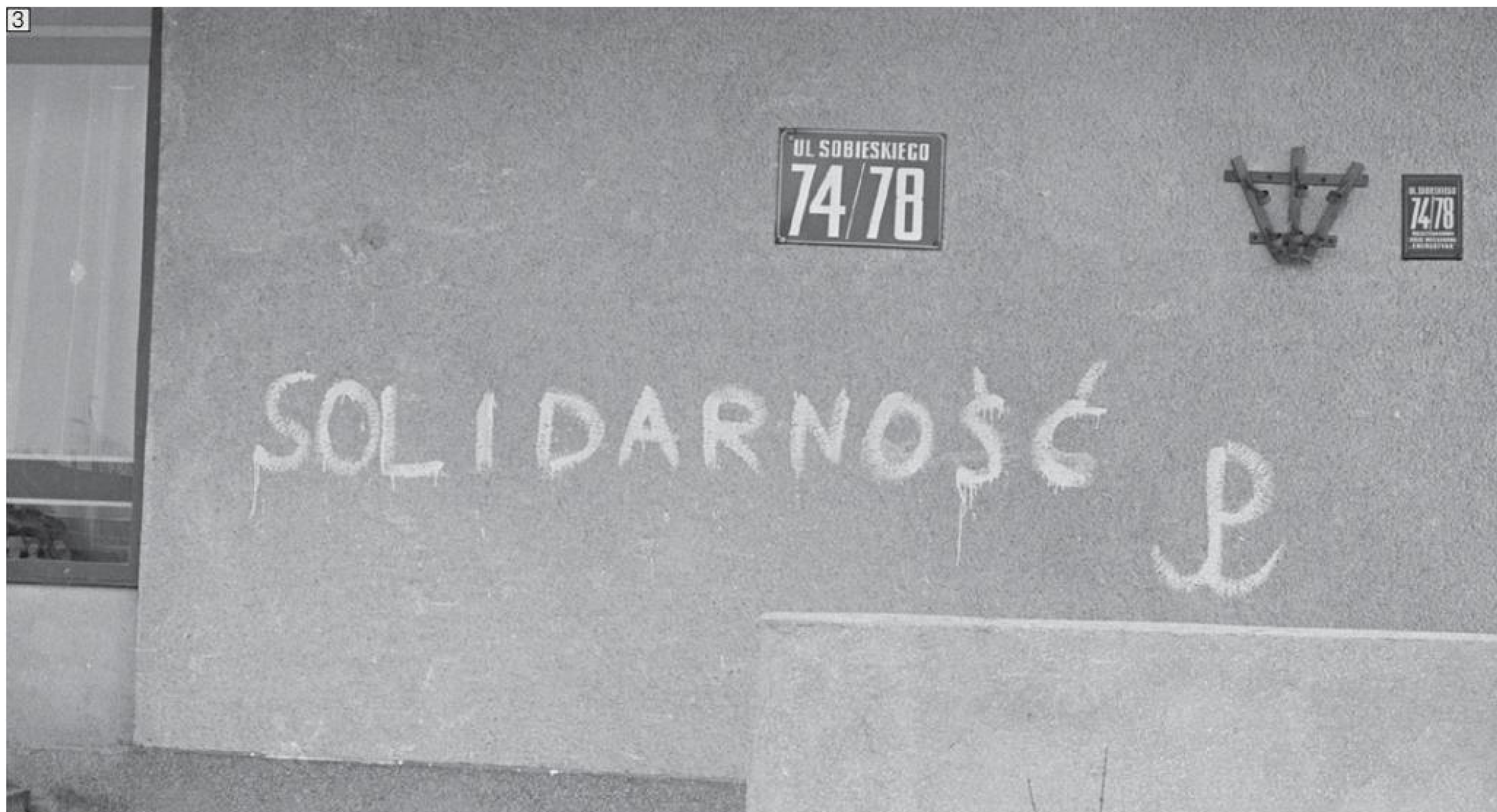
Trudno już jednak wyobrazić sobie niepodległościowe zrywy schyłku I wojny światowej bez takich manifestacji. Łatwo też znajdziemy we wspomnieniach aktywistów umiarkowanej i skrajnej lewicy w czasach II Rzeczypospolitej wzmianki o napisach protestu towarzyszących strajkom i demonstracjom, zwłaszcza po wojskowym przewrocie Piłsudskiego i następujących później rządach sanacji. „Występujemy na zebraniach fabrycznych, agitujemy w związkach zawodowych. Tworzymy grupy agitatorów wędrownych, obchodzących mieszkania robotnicze. […] młodzież rozwiesza plakaty, roznosi ulotki wyborcze, obmalowuje hasłami parkany, mury, szyby wystawowe” – relacjonowała po latach aktywistka Komunistycznej Partii Polski działania

1



2

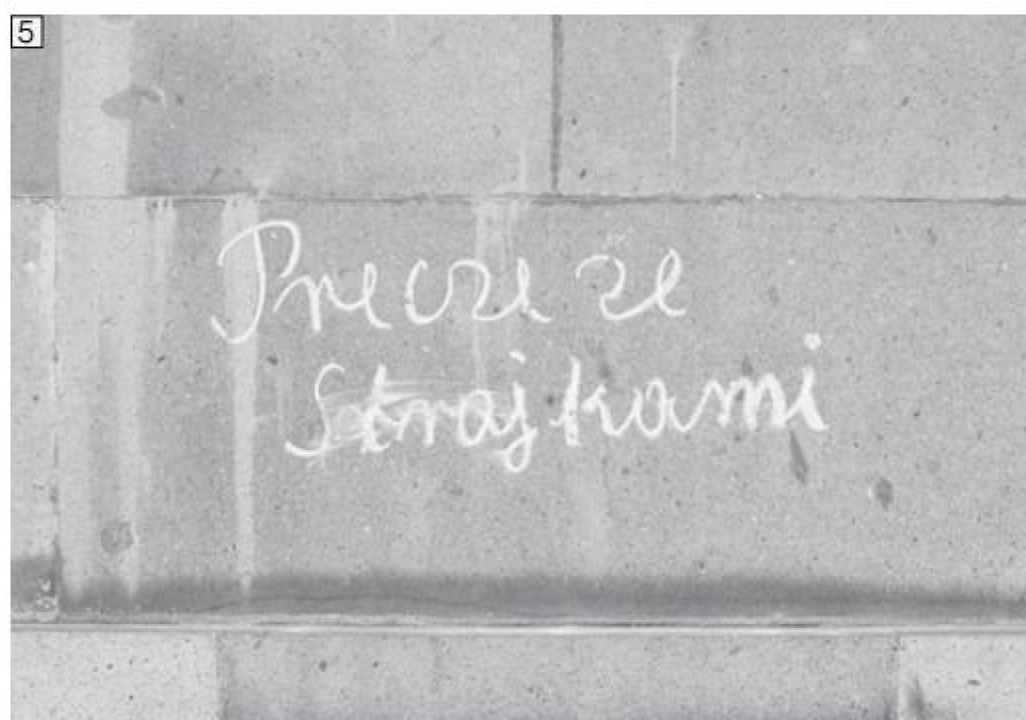






propagandowe podczas wyborów samorządowych w Warszawie w 1927 r[a]. Nie rozwijając tego wątku, warto wspomnieć, że tak jak krój logotypu Solidarności i „solidarycy" został wywiedziony z napisu ulicznego, tak lewicowa typografia dwudziestolecia międzywojennego nawiązywała do takiego właśnie kontekstu, podobnie zresztą jak propaganda PRL-u, zwłaszcza we wczesnym okresie dochodzenia komunistów do władzy w Polsce w latach 40. XX w.

Po tym krótkim skoku w przeszłość wróćmy na ulicę w czas właściwy, w lata 80. Napisy w przestrzeni publicznej pojawiły się natychmiast wraz z solidarnościowym karnawałem wolności – i ze wzmożoną siłą po wprowadzeniu stanu wojennego. Umieszczano je wszędzie – oprócz miejsc oczywistych jak mury uliczne, trudnych, bo ryzykownych – napisy wykwitały w podcieniach, na śmietnikach i budynkach gospodarczych podwórek, transformatorach energetycznych, płotach. Bywały więc lokalizacje



Strona tytułowa: Zamalowane hasła, Warszawa ok. 1983, fot. Tomasz Sikorski.

1. *Solidarność dziś sukces jutro*. Warszawa 1980, fot. Krzysztof Wojciechowski.
2. *TV kłamie*. Warszawa, ul. Książęca 1981–1989, fot. KW.
3. Solidarność i kotwica Polski Walczącej, Warszawa, ul. Sobieskiego 74/78, 1982, fot. KW.
4. *PZPR – zakaz wjazdu*. Warszawa 1988, fot. KW.
5. *Precz ze strajkami*. Warszawa, 1981, fot. KW.

6



łatwiejsze i takie, które poprzez umiejscowienie lub znaczenie symboliczne wzmacniały przekaz, podnosząc jednocześnie poprzeczkę poziomu zagrożenia dla piszącego. Przystanki komunikacji miejskiej i znaki drogowe w naturalny sposób ogniskowały uwagę odbiorców; te drugie oferowały przy tym możliwość gry semantycznej, jak znak zakazu wjazdu z umieszczonym centralnie na białej belce akronimem PZPR. Śmietnik określony mianem „urny wyborczej" wywoływał uśmiech, niekłamany zaś podziw wzbudzał napis wymalowany na pomniku któregoś z komunistycznych apostołów – Marcelego Nowotki czy Juliana Marchlewskiego.

To, co pisano wówczas, widać na kartach tej książki. Warto spytać jednak, kto pisał, choćby w imieniu tych, którzy owymi ulicami wtedy nie chodzili. Do kogo? I w jakim celu? Choć odpowiedź na to ostatnie pytanie wydaje się oczywista.

Wydaje się, że pisali wszyscy, którym starczyło odwagi, a sytuacja opresji wyzwoliła w nich potrzebę zabrania głosu. Ogromna liczba owych „wyrazów wolności" nie była bowiem wynikiem zaplanowanego działania tej czy innej grupy konspiratorów, lecz spontanicznym aktem indywidualnej ekspresji. Najlepszym tego znakiem są napisy kredą na różnych murkach czy płotach, przypominające szybkie szkolne wrzuty, wykonane bez dbałości o formę czy środki gwarantujące względną trwałość. Obok nich widnieją wielkie, starannie wykonane i przemyślane hasła o dużej sile rażenia, efekt zaplanowanego działania najmniejszej nawet, ale jednak grupy opozycjonistów. Trzeba pamiętać także, że pisanie odbywało się w kontekście innych form dystrybucji oporu: tysięcy podziemnych wydawnictw, ulotek oraz znakomitych form manifestowania solidarności społecznego sprzeciwu, jakim były nie tylko rocznicowe manifestacje, lecz choćby spacery uliczne urządzane podczas wieczornych emisji dziennika telewizyjnego, noszenie „oporników" itp.

Spoglądając dziś na to, co pisano w przestrzeni publicznej, dostrzec można wyraźnie podział nie tylko geograficzny, lecz także chronologiczny. Warszawa może

6. *Dość czerwonych kłamstv*. Warszawa-Stegny 1982, fot. KW.
7. *ZSRR*. Warszawa 1979–1989, fot. KW.
8. *KOR* i kotwica Polski Walczącej. Warszawa 1979–1989, fot. KW.
9. *Precz z komuną*, Warszawa. Stare Miasto 1982, fot. KW.
10. *Precz – z terrorem i bezprawiem!* Gdańsk 1981–1982, fot. KW.


7
ZSRR


8
KOR


9
PRECZ

10



Z TERROREM
BEZPRAWIEM!

11

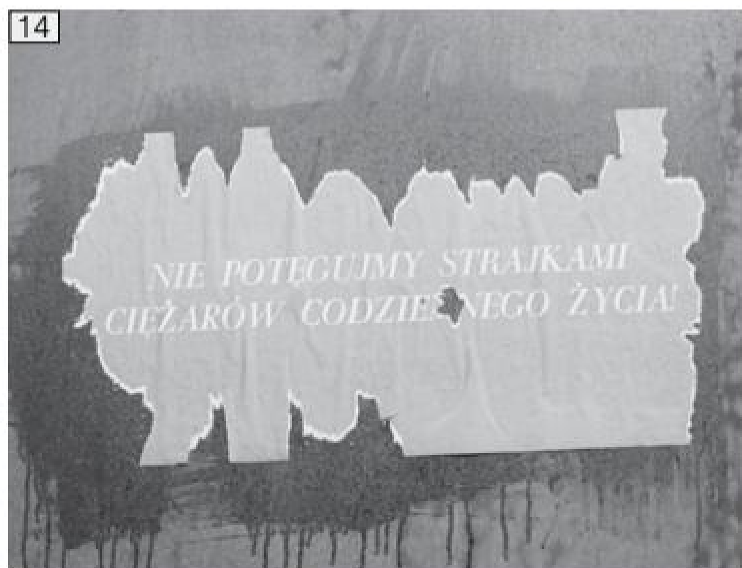
12



13



14



być, jak sądzę, dobrym punktem odniesienia dla tego podziału, będąc z jednej strony największym miastem Polski, z drugiej – co istotniejsze – centralnym ośrodkiem władzy PRL-owskiego reżimu, biblijnym Babilonem. Lecz co chyba najważniejsze, stolica jest tradycyjnym dla polskiej historii współczesnej ośrodkiem oporu. Jako „miasto niezłomne" zawierała więc w sobie potencjał mówiących na głos murów, pokaleczonych podczas ostatniej wojny i ozdobionych chwalebnie znakami Polski Walczącej i wieńcami dziur po kulach okalających okna ocalałych domów. To w tym mieście również zawiązano pierwszą znaczącą organizację opozycyjną, Komitet Obrony Robotników.

Mury miasta szybko pokrywały się napisami, jego ulice i zakamarki oferowały niezliczone okazje, a romantyczna tradycja powstańcza prezentowała legitymację właściwej formy oporu. Wyrazy wolności dzieliły się z grubsza na głosy sprzeciwu („PRECZ Z PZPR", „DOŚĆ CZERWONYCH KŁAMSTV"), komunikaty integrujące („WALKA – ODNOWA – SOLIDARNOŚĆ"), obelgi i groźby („BANDYTA JARUZELSKI", „ZAMIAST LIŚCI BĘDĄ WISIEĆ KOMUNIŚCI") oraz hasła desakralizujące pomniki i gmachy reprezentujące władzę. Replikujące tradycję powstańczą znaki Polski Walczącej i jej solidarnościowe oraz KPN-owskie warianty, a także wariacje na temat logotypu Solidarności (hasła „z flagą") dopełniały krajobrazu.

Można powiedzieć, że to, co stanowiło o sile „zaplecza historycznego" Warszawy, stawało się jednocześnie semantyczną słabością w inwencji i doborze kodów. Powtarzane slogany naturalną koleją rzeczy wraz z upływem czasu traciły swoją nośność i wyrazistość. Język buntu stawał się coraz bardziej litanią trwania w oporze. Aparat władzy, angażujący rozmaite siły porządkowe z dozorcami domów włącznie, systematycznie zamalowywał bezustannie pojawiające się napisy. Wkrótce miasto pokryto cętkowanym wzorem, jak wojennym kamuflażem, dodając do ogólnej atmosfery niedostatku, przemocy i przygnębienia brudny, brutalny knebel.

Kneblowanie wyrazów wolności stworzyło w przestrzeni miejskiej rodzaj abstrakcyjnej sfery anomii, bezmowy. Mury zostały upstrzone prostokątami, kwadratami, najczęściej jednak bezkształtnymi formami, pod których powierzchnią domyślać się można było słów

15



11. Zamazane znaki, Warszawa 1980-89, fot. KW.
12. Kotwica Polski Walczącej na kamuflażu poprzedniego znaku w kształcie filiżanki, Warszawa 1982, fot. KW.
13. Zamazane znaki, Warszawa 1980-89, fot. KW.
14. *Nie potęgujmy strajkami ciężarów codziennego życia*!, Warszawa 1981, fot. KW.
15. Zamazany napis, Warszawa 1980-89 fot. KW.

na podstawie ich długości lub rytmu liter. Specjaliści Służby Bezpieczeństwa (a może jakichś wyższych jeszcze specjalizacji) opracowali rodzaj „chińskiego" systemu nadpisywania geometrycznych hieroglifów tak, by przypominały uliczne graffiti, lub zamalowywania kotwic Polski Walczącej, S i KPN w figurki bałwanków. Walka na napisy była zażarta, na podmalowanych tłach wykwitały bowiem kolejne hasła-nielegale. Jakby powiedział Major, lider Pomarańczowej Alternatywy i autor pomysłu „malowania dialektycznego", teza często spotykała antytezę, jednak z syntezą w Warszawie było słabo.

W niektórych miastach, zwłaszcza w Gdańsku i we Wrocławiu, na Ziemiach Odzyskanych, a również w Łodzi, było inaczej. Tam w połowie lat 80., w atmosferze pewnego już wyczerpania dialektyki podziału my–oni, wykwitła sfera wyrazu wolnościowego, która wykraczała poza to, co oczywiste, i burzyła *status quo*. Kreowało ją nowe pokolenie, dorastające w latach 80. i poszukujące innego języka poszerzającego obszar wolności, nie tyle zbiorowej, ile własnej. Sięgając 50 lat wstecz wobec tamtych czasów, gdy toczyła się dyskusja wokół społecznej roli literatury i sztuki w Polsce lat 30., można porównać tę postawę do konstatacji Tadeusza Peipera, wielkiego teoretyka awangardy, który pisał: „Bywają dzieła, które nie są dla proletariatu, ale są proletariatowi. Jasne?"[b].

Wyraz wolności odnalazł się wówczas raczej w akcjach i działaniach Pomarańczowej Alternatywy, wrocławskich krasnoludków, trójmiejskiego Totartu, anarchistycznego Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego, a także ruchu Wolność i Pokój czy innych. Odwoływały się one estetycznie i politycznie do linii surrealnej i dadaistycznej, wyrastały zaś pokoleniowo z punk rocka i muzyki nowofalowej. Zainteresowanych odsyłam do potężnej monografii Krzysztofa Skiby, Jarosława Janiszewskiego i Pawła Konjo Konnaka *Artyści, wariaci, anarchiści*[c].

Z tych miejsc wyrazy wolności powędrowały w kraj. Krasnoludki pojawiły się gęściej również w stolicy Babilonu, Warszawie, obok naściennych realizacji i szablonów lokalnych artystów. Posługując się skrótem: młode pokolenie artystów, lecz również anarchistów i wariatów, opuściło terytorium walki na słowa wyznaczone przez wroga i przeniosło działania w miejsca dla prymitywnego PRL-owskiego aparatu przemocy niedostępne. Określał je język, pełen spiętrzeń i neologizmów, absurdalna, orgiastyczno-apokaliptyczna ikonografia, ekspresja nowych totemów wbitych w miejsce ogranych symboli i muzyka hałasu i chaosu. Represje za to wszystko były podobne, ale zdobyty obszar wolności pozostawał niepodbity.

Język oficjalnych zaklęć i dogmatów został wykpiony, a jednocześnie rozmontowywano tradycyjne neoromantyczne kody, kwestionując elitarną rolę kultury wysokiej w pochodzie ku wolności. Dzięki tym „profuzjom", „zlewom", dziesiątkom zinów, „socrealistycznej ariergardzie", „Kulturze Zrzuty" itp. mogliśmy w końcu tamtej dekady wsiąść na karuzelę przemian gospodarczych i ustrojowych, wyposażeni w trochę więcej niż patos i wzniosłość – niezbędniki polskiego oporu, które tracą przydatność po tym, jak opadnie bitewny kurz.

Piotr Rypson (ur. w 1956 r. w Warszawie)
Krytyk sztuki, historyk sztuki i literatury, publicysta, specjalista w dziedzinie edukacji elektronicznej. Studiował archeologię śródziemnomorską na Uniwersytecie Warszawskim. Redaktor naczelny pisma artystycznego „Obieg" (1990–1994). Główny Kurator Zbiorów i Galerii w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (1993–1996). Wykładowca gościnny Rhode Island School of Design w Providence, USA (1993–1999). Autor książek oraz licznych artykułów, esejów i recenzji drukowanych w Polsce i za granicą. Współpracuje z magazynem „Piktogram".

a. Maria Kamińska, *Wybory do Rady Miejskiej w Warszawie* [w:] *KPP. Wspomnienia z pola walki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 76. Na marginesie warto zaznaczyć, że brakuje wiedzy o analogicznych przejawach aktywności polskiej skrajnej prawicy – ONR czy ONR-Falanga.
b. Zob. Wiesław Paweł Szymański, *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 40.
c. Krzysztof Skiba, Jarosław Janiszewski, Paweł Konjo Konnak, *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80-tych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.

16. Jeden z pierwszych krasnali Pomarańczowej Alternatywy na zamalowanych znakach, Wrocław 1982, fot. KW.
17. *Wojtek nie świruj*, Warszawa ok. 1988, fot. KW.
18. *Kukły w DTV*, Warszawa, 1982, fot. KW.
19. Zamazane znaki, Warszawa Stare Miasto 1983, fot. Tomasz Sikorski.
20. Bałwanek – zakamuflowany znak kotwicy solidarnościowej, Warszawa, ul. Solec róg Tamki, 1983, fot. TS.
21. Zakamuflowana kotwica Polski Walczącej, Warszawa, Al. Świerczewskiego 129-131, 1984, fot. TS.
22. *Chcemy wojny*, Warszawa, ul. Puławska, 1984, fot. TS.
23. Zamalowany napis, po prawej stronie za rogiem widoczny szablon Tomasza Sikorskiego *Pocałunek* z 1986, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 58/60, DS „Dziekanka", 1986, fot. TS.
24. Zakamuflowane znaki, Warszawa-Grochów, 1987, fot. TS.
25. Zakamuflowane znaki i napisy, Warszawa ul. Skierniewicka, 1984, fot. TS.
26. Zakamuflowane znaki i napisy, Wrocław, Ostrów Tumski, 1988, fot. TS.
27. *Wojtek, nie daruję ci tej nocy*, Warszawa, przejście podziemne, pl. Na Rozdrożu, ok. 1989, fot. TS.
28. *Betoniarki made in USS*, Warszawa, ok. 1989, fot. TS.

17



18





19

20

21

22

23

24

25

26

27

13

WOJTEK,
NIE DARUJĘ
CI TEJ NOCY

28

BETONIARKI
made in USS.

1981

ROBERT AFA BRYLEWSKI

O swoim graffiti (1981)

Moja działalność grafficiarska nie jest zbyt bogata. Jej apogeum przypadło na czas tuż przed stanem wojennym. Wtedy szalałem na mieście, głównie z Kabulem (Marek Potempski – przyp. red.). Jeździliśmy białym citroënem ds, a Kabul mnie woził i ubezpieczał. Ja miałem sprej w ręku, no
i kiedy nie było w pobliżu za dużo ciekawskich, malowałem generałów Jaruzelskich – wielkości mniej więcej naturalnej, a czasem nawet większych, w skali 1:2. To były popiersia rysowane odręcznie sprejem. Miały takie chmurki jak w komiksach, w które wpisywane są słowa. Raz był tam napis „NIE WIERZĘ ROBOTOM" (na rondzie ONZ), kiedy indziej – dosłownie dwa dni przed stanem wojennym – ogromnymi literami: „WOJTEK, CZADU!". No i Wojtek dał czadu. Koledzy podejrzewali, że to ja go sprowokowałem.

Musiałem to robić dosyć szybko, bo gdyby jakiś ormowiec[a] czy patrol się pojawił, to groziłyby nam przykre konsekwencje. Te rysunki znikały już po dwóch–trzech dniach[b]. Nie pamiętam, ile było wszystkich razem. Najlepiej zapamiętałem dwa ostatnie, największe. Wszystkie były wykonywane w Warszawie, bo wtedy nie ruszałem się z miasta. To był czas, kiedy nie było właściwie koncertów.

Robiliśmy też jakieś napisy na murach, ale tego to już zupełnie nie pamiętam. Podobał mi się dreszczyk emocji przy tym wszystkim. To były, jak wiadomo, czasy opresji i zakazów, a zakazane smakuje najlepiej.

Chyba nie zachowały się żadne zdjęcia moich ulicznych rysunków, przynajmniej ja ich nie mam. Nikt wtedy nie pomyślał o dokumentowaniu. Zresztą nie było wówczas aparatów, które mają 1000 megabajtów i robią 1000 zdjęć, a zdjęcia były robione na kliszach po 36 klatek w rolce. Nie każdy też miał aparat. Tak że nie udało się, niestety, zachować żadnej dokumentacji.

Przy okazji koncertów teren, na którym działaliśmy, zwykle trochę sprejowaliśmy. Do dziś robię szablony, ale głównie na koszulki i inne własne rzeczy.

Zawsze interesowałem się graffiti, ale z racji wykonywanego zajęcia, czyli muzykowania, nie miałem szans zająć się tym – powiedzmy – zawodowo (śmiech).

Na podstawie rozmowy z Robertem Brylewskim w Warszawie 23 czerwca 2011 r., opracował Tomasz Sikorski.



a. ORMO – Ochotnicza Rezerwa Milicji Obywatelskiej, paramilitarna organizacja ochotnicza i społeczna wspierająca MO, powołana w 1946, a rozwiązana w1989 r.
b. Były zamalowywane przez służby.

Robert Afa Brylewski (ur. w 1961 r. w Warszawie)
Wokalista, gitarzysta, kompozytor, autor tekstów, realizator dźwięku. Znany głównie jako instytucja polskiej muzyki alternatywnej, ma też w dorobku wiele działań multimedialnych z pogranicza sztuk plastycznych i filmu. Jako muzyk współtworzył formacje: Kryzys, Brygada Kryzys, Izrael, Armia, Max i Kelner, Falarek, Szum. Brał udział w efemerycznych formacjach wyrastających ze sceny yassowej: The Users, Dyliżans, Poganie. Jako solista na płytach z serii *Warsaw Beat* przedstawiał muzykę elektroniczną i dub. Jako realizator i właściciel studia Złota Skała odpowiada za nagrania najważniejszych materiałów polskiej muzyki alternatywnej lat 90. Jego dokonania pozamuzyczne rozpoczęły się w latach 80. od eksperymentalnych filmów kręconych kamerą 8 mm, utrzymanych w estetyce kolażu punkowych zinów. Autor okładek płyt zespołu Izrael. W latach 90. zaczął wykonywać ulotne komiksy, animacje komputerowe i teledyski.
Fot. Tomasz Sikorski, oprac. Rafał Księżyk

1982

WALDEMAR MAJOR FYDRYCH

O swoim pierwszym graffiti

„[…] którejś nocy […] przyśniła mi się koleżanka. Ubrana była w zwiewne hinduskie szaty. W świątyni, na tle posągów tańczących bogów i bogiń, śpiewała pieśni Hare Kryszna. Rano, gdy się obudziłem, postanowiłem działać. Podjąłem decyzję. Nie przypuszczałem wtedy, że sen erotyczny wywrze tak duży wpływ na bieg historii mojej i innych osób. Najpierw zorganizowałem sprzęt, kupiłem farbę, pędzel. W mojej głowie powstał dziwny plan. Aby go zrealizować, cierpliwie czekałem na wieczór. Przez godzinę obserwowałem z krzaków Instytut. Blisko głównego wejścia, na filarze, napisałem jej imię, obok umieściłem serce przebite strzałą. Potem wszedłem do gmachu. W budynku, nocą, odbywała się próba teatralna. Co chwilę ktoś wchodził do damskiej toalety, w której malowałem serce przebite strzałą i na sercu jej imię. W końcu udało się. Byłem zmęczony. Trzecie malowidło umieściłem przed drzwiami dyrekcji, po czym niepostrzeżenie udałem się do domu”[a].

O pochodzeniu krasnoludków

Interesowały mnie plamy, bo plamy były wszędzie. Wyróżniały pewną część murów, fragmentów miasta, no i były świetną podmalówką, doskonałym malarskim gruntem. Zacząłem te plamy obserwować. Niekiedy były niesamowite, bo wiadomo, że nie taką farbą były namalowane, jak trzeba, rozpływały się, spłukiwały, bo raz jedną farbą, potem inną, i do tego jeszcze ktoś gdzieś coś napisał albo zrobił na tej plamie[b]. I tak w kółko… Zupełnie jak elementy, o których mówili surrealiści – automatyczny język czy losowanie słów, dobieranie elementów przez luźne skojarzenia jak w *cadavre exquis*, nieświadoma współpraca w grupie. Na murach ludzie też wprowadzali element współtworzenia rozrastającej się tkanki znaków. Za dużo myślenia, tworzenie ładu przekreśliłoby to. Konieczny jest element otwartości, spontaniczności, niewiadomej, niespodzianki.

Niesamowite plamy widziałem w Krakowie na nasypie kolejowym przy tunelu. Przeglądałem wtedy album



Waldemar Fydrych (ur. w 1953 r. w Toruniu)
Artysta, happener, aktywista, rewolucjonista, polityk, pisarz, malarz. Absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego (dyplom z historii w 1980 r. i z historii sztuki w 1987 r.). Na studiach związany z opozycyjnym Studenckim Komitetem Solidarności. Twórca Manifestu Surrealizmu Socjalistycznego (1980 r.). Współzałożyciel Ruchu Nowej Kultury (1980 r.). Współtwórca gazety „Pomarańczowa Alternatywa” (1981 r.). Twórca słynnego znaku krasnoludka malowanego na plamach zakrywających opozycyjne napisy. Twórca i organizator ruchu Pomarańczowa Alternatywa (1987–1990). Autor licznych happeningów (m.in. Rewolucja krasnali, Karnawał Rio_bot_niczy, Dzień Tajniaka). Brał czynny udział w Pomarańczowej Rewolucji na Ukrainie (2004–2005). Autor książek *Hokus Pokus* (1990 r.), *Żywoty Mężów Pomarańczowych, Krasnoludki i gamonie* (2006 r.). Autor libretta do opery *Don Generał* (2010 r.).
Fot. Tomasz Sikorski

1





El Lissitzky'ego, wybitnego rosyjskiego konstruktywisty. To była znakomita sztuka, a nagle zobaczyłem coś podobnego na nasypie kolejowym. Pomyślałem, że to niesamowite, iż zrobiły to służby specjalne. Niekiedy dozorców zmuszano, żeby zamalowywali napisy, ale to było na nasypie kolejowym, więc prawdopodobnie nie kto inny, tylko siły milicyjne przyczyniły się do tego. Namalowane były ostre, ładnie ułożone, geometryczne formy. Zupełnie jak w kompozycjach El Lissitzky'ego.

Autorem krasnoludków wrocławskich jest Waldemar Major Fydrych i różni ludzie związani z Pomarańczową Alternatywą. Twórcami krasnoludków warszawskich są: Waldemar Major Fydrych, Jacek Tarnowski i Jurek Żurko (wszyscy pomarańczowi). Wszystkie prezentowane tu krasnale namalowane zostały w okresie czerwiec–grudzień 1982 r. Autorem wszystkich zdjęć jest Tomasz Sikorski.

1. Krasnal, Warszawa, pl. Konstytucji.
2. Krasnal, Warszawa, Mariensztat.
3. Krasnal na zamalowanym znaku, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 19.

Wtedy byłem już zdecydowany, żeby na tych plamach malować. Ale co? Postać ludzka nie bardzo mi pasowała, bo komponowałaby się raczej ze stanem wojennym. Że niby oni coś zamalowują, a my tutaj pokazujemy twarz czy postać człowieka? To nie byłoby śmieszne, a uważałem, że to musi być śmieszne, żeby wyjść z klimatu walki, powagi, patosu. Anioły byłyby lepsze, mogłyby być śmieszne, ale domalowywanie skrzydeł wymagałoby dużej ilości czasu. A namalowanie małej postaci z czapeczką trwało chwilę. Był też pomysł, by malować człowieczka z aureolą nad głową, jak u świętego, ale to też byłoby wkomponowanie się w pewną sferę ponurą, bo nie wiadomo, czy taki święty to kpina, czy to prawdziwie religijne, poważne. Krasnoludek przyszedł mi do głowy nagle: na Sępolnie (dzielnica Wrocławia – przyp. red.) był teatrzyk dla dzieci, który prowadziła moja koleżanka z mężem. W spektaklu uczestniczył człowiek przebrany za krasnoludka, ale ja go na scenie nie widziałem – przedstawienie odbywało się w plenerze, na trawniku w centrum Sępolna, wiec jak się położyłem, to przysnąłem trochę na trawie. A później wstałem i zacząłem iść ulicą, i ten krasnal wyszedł ze sklepu z piwem w ręku. I wtedy doznałem olśnienia – należy malować krasnale, i poszedłem do Wiesia Cupały, i powiedziałem mu, że krasnale itd. To było w czerwcu 1982 r. Kto wie, czy nie było to pierwszego czerwca, stąd ta impreza dla dzieci w Dzień Dziecka.

O malowaniu krasnoludków

Przymierzałem się do malowania krasnali. Pojechałem do Torunia i tam najpierw zacząłem robić rysunki na papierze i wszystkim opowiadać o cały pomyśle. W Toruniu malowałem krasnoludki, którym dodawałem kwiatki. Wróciłem do Wrocławia, a tam służba bezpieczeństwa zainstalowała się u mojej sąsiadki, zdjęcia postanowili robić, więc musiałem nocować gdzie indziej. Wziąłem wtedy Cupałę i poszliśmy w miejsce, gdzie jest transformator koło akademika AWF, przy zjeździe z mostu na Sępolno. Samochód jakiś jechał, to uciekliśmy w krzaki, potem wróciliśmy i zrobiliśmy tego pierwszego krasnoludka, który zgodnie z moją koncepcją trzymał kwiatek w ręku.

Krasnoludki były robione sprejem, prosto z puszki. „Około północy Major wziął ze sobą na nocny patrol rotmistrza Cupałę. Nieopodal, przy wyjeździe z mostu, w miejscu gdzie stał pawilon siłowni elektrycznej, znajdował się napis »PRECZ Z JUNTĄ« pokryty białą plamą, na której sprejem namalowali (pierwszego – przyp. red.) krasnoludka. Potem przeszli po wale i na sąsiednim Biskupinie, w pobliżu pętli tramwajowej umieścili kolejnego krasnoludka”[c].

Pierwszych kilka czy kilkanaście krasnoludków było zrobionych sprejem. Później miałem już farbki, pędzle, i krasnale były malowane farbami. Starałem się zawsze malować z kimś, kogoś brać z sobą, żeby stał na czatach, ale też na wypadek złapania, bo wiadomo, że jak jedną osobę złapią, to jest to dla tej osoby niebezpieczne, a jak dwie – to już jest zupełnie inna sytuacja.

Zdarzyło się, że wysiedliśmy całą ekipą na Sienkiewicza we Wrocławiu. Była mgła; zaczęliśmy malować krasnoludki, bardzo szybko, żeby nas nie złapali. Krasnali było w mieście coraz więcej. Nie nocowałem wtedy w domu, bo obawiałem się, że jak służby się zorientują, np. poprzez plotki, że maluję krasnale, to przyjdą i mi zabiorą farby, zaczną inwigilować i w końcu złapią mnie, kiedy będę malować. Więc operację tak prowadziłem, żeby przez jakiś tydzień nocować poza domem. Ekipa, która się zebrała i ruszyła w miasto, to byłem ja, Jacek Tarnowski, Kasia Piss i Andrzej Kopczyński. To było we wrześniu; przez cztery czy pięć dni namalowaliśmy bardzo dużo krasnali. Kiedy kursowaliśmy, nocowaliśmy w różnych miejscach i cały czas byliśmy zaopatrzeni w farby. To były farby olejne, żeby deszcz tego nie zmywał. Działaliśmy tak, żeby szybko namalować dużo krasnali. Jak najwięcej, bo jak nas złapią, to już i tak cały Wrocław, wszystkie plamy będą obmalowane. No i przez kilka dni namalowaliśmy wszędzie dużo krasnali – kilkadziesiąt. Pierwszego i drugiego zrobiliśmy z Wieśkiem Cupałą, potem jeszcze z kimś następnego i następnego… Później Kasia Piss zaczęła malować na manifestacjach, pierwsza odważyła się to robić w dzień. I później malowaliśmy już w dzień, a nie w nocy, nie w ukryciu. Po prostu ruszyliśmy na miasto. Wizerunek krasnoludka był mocny, utrwalony przez Marię Konopnicką, braci Grimm, ale był nie tylko mocnym symbolem – stawał się czymś realnym.

4. Krasnal, Warszawa, pl. Konstytucji.


4

5

Wtedy nosiłem przy sobie farby i jak była okazja – jeśli z kimś szedłem i trafiałem na plamę, a widziałem, że nie ma milicji, że nic nam nie grozi – szybko malowałem krasnala. We Wrocławiu krasnali przybywało coraz więcej i więcej, i pojawił się pomysł, żeby pojechać do Łodzi i tam malować. Pojechałem tam z Pablem; zatrzymaliśmy się u Julity Gielzak. W drodze do niej nagle zobaczyłem grupę plam na budynku. Było ich trzynaście. Nie wiedziałem, że to jest szkoła chorążych milicji. Powiedziałem do Pabla – już się ciemno robiło – że jeszcze tu pomalujemy. No i wyszedł milicjant[d]. To rzeczywiście była przygoda: zostaliśmy zatrzymani w areszcie.

Później pojechaliśmy do Krakowa, w pięć osób: Marek Hepener, Cupała, ja, koleżanka z historii sztuki i Jacek Tarnowski. Wtedy wszyscy mnie wspierali, nie chcieli, żebym sam jechał po zatrzymaniu w Łodzi. Myśleli, że się załamię, ale tak się nie stało. W Krakowie zaczęliśmy od pasaży. Potem, kiedy malowaliśmy w dzień na Rynku, tłumy się zbierały, a my tego krasnala buch! buch! Ludzie się zatrzymywali i później, kiedy odchodziliśmy, też się rozchodzili. To było niesamowite.

Później wróciłem do Wrocławia i malowałem krasnale sam, bez świadków – trochę się bałem.

6



A potem działaliśmy w Lublinie. Niektóre krasnale były malowane farbą wyciskaną prosto z tuby. W Warszawie malowaliśmy krasnale i FREE DOM (napis „FREE" i piktogram domu – przyp. red.). Jurek Żurko, Jacek Tarnowski i ja, w trójkę chodziliśmy po Mariensztacie, po Starym Mieście, Śródmieściu, MDM-ie. Robiło się już zimno, to mógł być listopad, grudzień 1982 r.

W Warszawie dwa krasnale ocalały. Jeden, zabezpieczony szybą, jest w bramie kamienicy przy ul. Madalińskiego 3/5 w Warszawie, a drugi – niczym niezabezpieczony – na Starym Mieście, niedaleko

Prochowni, przy rogu Mostowej i Brzozowej. Malutki, maciupeńki. Mogliśmy go w trójkę robić. Ale tego na Madalińskiego zrobiłem sam, miałem wtedy białą farbę i ten krasnal jest biały. Mieszkałem wtedy u Witka i Krysi Czartoryskich. Wyszedłem, żeby jeszcze na Mokotowie pomalować, i tam, między innymi na Madalińskiego, namalowałem krasnoludka w bramie. To było na plamie po Solidarności Walczącej – „S" z kotwicą.

Ostatnia partia krasnali była zrobiona w noc sylwestrową w Gdańsku, pośród wybuchów i huku petard, czyli wszystkie krasnoludki zostały narysowane bardzo szybko – od września do końca grudnia 1982 r. Później jeszcze w Toruniu sam namalowałem wszystkie krasnoludki, bez żadnej asysty – to było już na początku 1983 r.

Były też pojedyncze krasnoludki, np. dwa w Katowicach (namalował je Andrzej Dziewit), w Świnoujściu też dwa namalowane przez Andrzeja i Kasię Piss. Oboje zostali za to aresztowani.

We Wrocławiu tylko w jednym miejscu widziałem, że ktoś spoza grupy namalował sam z siebie krasnoludka. Zatem moja koncepcja, że zaczniemy malować krasnoludki i później inni będą to kontynuować w całej Polsce – wszędzie krasnoludki – nie zagrała tak, jak sobie wyobrażałem. Spodziewałem się, że ludzie się włączą, ale wiedziałem też, że jest to subtelna sprawa, że może inni się domyślą i zaczną działać, ale nie ma sensu pisać ulotek do tego nakłaniających, bo wtedy cała koncepcja zostanie od strony artystycznej spłaszczona. Tak uważałem. Nie wiem, czy to było słuszne, czy nie, ale uważałem, że ludzie powinni się domyślić, ale niestety – nie domyślili się.

Uważałem też, że malowanie krasnoludków odręcznie, jak ręka pracuje, jest ciekawsze niż szablon, bo szablon jest powtarzalny, zawsze wychodzi tak samo. A tutaj każdy krasnal ma własny charakter. Inne podłoże, inna sytuacja. Nawet krasnoludki tej samej osoby wychodziły bardzo różne. Zdarzyło się też, że jakieś „dziobaki" porobiłem – kilka razy odchodziłem od tego klasycznego wzoru krasnoludka. Świetne były te u zakonnic Na Piasku we Wrocławiu: przejeżdżający tamtędy tramwajem widzieli je na murze w sukcesji, jeden po drugim, i śmiali się. Później zostały zamalowane.

O napisach po krasnalach

Jakieś dwa lata później (w 1985–1986 – przyp. red.) zaczęliśmy z Cupałą malować słowo SEX, w którym „S" było z kotwicą. Robiliśmy też „S" jako dolar z kotwicą i chorągiewką. Oraz SOS solidarycą. No i ci z Solidarności mieli pretensje, że sobie jaja z pogrzebu robimy. To my pytaliśmy: Jak to, to jest pogrzeb?

O koncepcji malarstwa dialektycznego

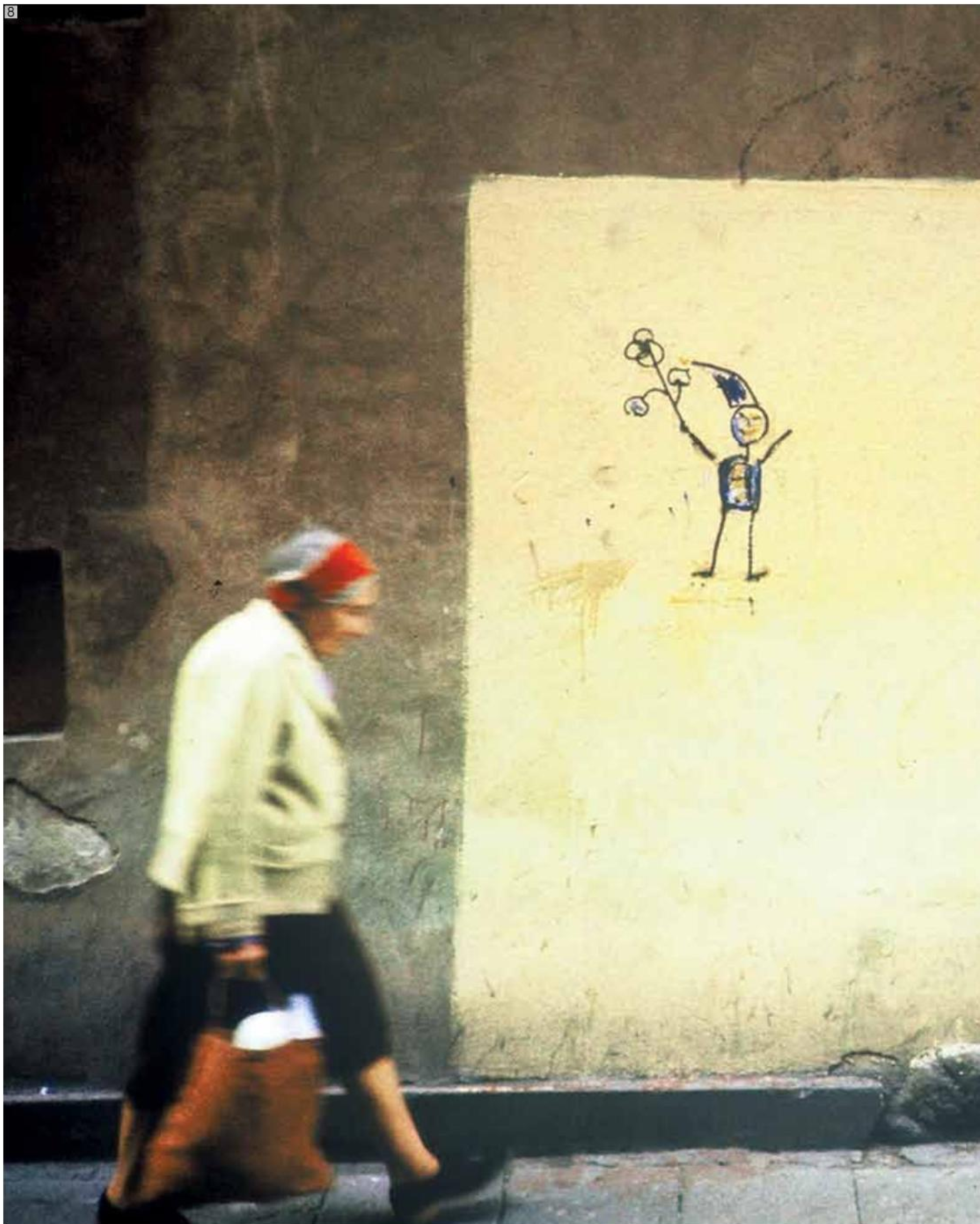
Koncepcja malarstwa dialektycznego, to znaczy teza, antyteza, synteza, przyszła mi do głowy w trakcie malowania. Napis może być tezą, plama po zamalowaniu – antytezą (napis jest literacki, plama abstrakcyjna). I synteza, czyli działanie dwóch sił: jedna pisze, druga na to reaguje zamalowaniem. Tą syntezą był krasnoludek, nowy znak – łączący i przekraczający dwa wcześniejsze znaki. Dopiero później dowiedziałem się, że u Hegla i Marksa dialektyka polega na tym, że ilość przeradza się w jakość. Chociaż ostatnio się zastanawiałem nad tym, że jeśli jest dużo złej jakości, to w co ta ilość złej jakości się przemieni? W dobrą czy w jeszcze gorszą jakość?

Bo naiwnie myślimy, że jeśli coś ma się zmienić w jakość, to znaczy, że w coś lepszego, w wyższą jakość. A przecież może być odwrotnie – ilość może przejść w jakość niższą.

5. Krasnale na zakamuflowanym napisie, Warszawa, Mariensztat.
6. Zachowany (jedyny w Warszawie) krasnal Majora pod szybą, Warszawa, ul. Madalińskiego 3/5.
7. Z serii pierwszych krasnali (malowane sprejem), Wrocław.



8





Sztuka dotyka rzeczywistości, bo mimo że to zabronione, ludzie malują, piszą, milicja to zamalowuje, zostawia plamy i nagle widać, że istnieje jakiś trzeci świat, który się w ten sposób manifestuje. Wiedziałem, że to jest ważne. Plan nie został wtedy zrealizowany. Kilka lat później, jak te czapki zacząłem robić, to też nie myślałem o tworzeniu ruchu krasnoludków. Dzisiaj wszyscy szukają takiej idei, żeby móc patynować, ordery wieszać. Ale ja nie budowałem ruchu krasnoludków, tylko pomyślałem, że to jest fajne, kiedy ludzie mają takie czapki, że to jest śmieszne. Tego typu akcję można zrobić bardzo szybko – jedna chwila i już wszyscy są w czapkach, wszyscy stają się krasnoludkami. Myślałem, że milicja będzie te czapki zabierać ludziom, co też byłoby śmieszne, ale milicja postanowiła aresztować całe krasnoludki, w czapkach, i to było jeszcze śmieszniejsze. Krasnoludki w wozach milicyjnych…

O oryginalności krasnali Waldemara Majora Fydrycha

Ktoś mi kiedyś mówił o państwie krasnoludków, a ja swojego zobaczyłem wychodzącego ze sklepu na Sępolnie. Wówczas nawet nie bardzo kojarzyłem,

8. Krasnal na zamalowanej ścianie, Warszawa, ul. Wąski Dunaj.
9. Krasnal, ul. Marszałkowska przy Armii Ludowej, Warszawa.

10





czy te krasnoludki, o których coś słyszałem, były w Amsterdamie, czy w Chrystianii. Nic o provosach[e] i ich happeningach wtedy nie wiedziałem. O ich istnieniu usłyszałem dopiero w 1989 r. na miejscu, w Amsterdamie. Później mogło się wydawać, że inspirowałem się ruchem provosów czy go kontynuowałem, ale tak nie było. Partia Krasnoludków powstała po załamaniu ruchu provosów[f]. Tam była inna poetyka – mocna, ostra, czasem brutalna walka polityczna, a u nas chodziło o ośmieszanie władzy, prowadzące do jej kompromitacji i rozpadu.

„Jeżeli powstanie na milionie plam milion krasnoludków, ludzie nabiorą sił, a rząd padnie. Potem pojawi się masa krasnoludków. Będą krasnoludki i milicja. Generał podda się, jeśli nie kardynałowi, to wyjdzie z białą flagą i podda się krasnoludkom"[g].

„Z artystycznego punktu widzenia krasnoludki były sukcesem – największą i najbardziej widoczną wystawą malarską stanu wojennego. Ale sztuka miała być tutaj zapalnikiem, detonatorem. Miała inspirować siły społeczne do prowadzenia permanentnej rewolucji"[h].

Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Waldemarem Majorem Fydrychem w Warszawie 14 czerwca 2011r. i jego książki Żywoty Mężów Pomarańczowych *opracował Tomasz Sikorski.*

a. Według: Waldemar Major Fydrych, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, wyd. fundacja Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2010, s. 91.
b. Na plamach, dobrych podłożach często przyklejano afisze, ogłoszenia – najczęściej w formie kserokopii formatu A4.
c. W.M. Fydrych, ibidem, s. 115.
d. Pełny opis tej sceny w: W. M. Fydrych, ibidem.
e. Provosi, Ruch Provo, Provotariat – ruch kontrkulturowy, aktywny w Holandii w latach 1965-67.
f. Część provosów przystąpiła do Partii Krasnoludków, powołanej przez van Duijna w 1970 r. i kontynuującej tradycje mieszania absurdu w uprawianie polityki.
g. W.M. Fydrych, ibidem, s. 114.
h. W.M. Fydrych, ibidem, s. 122.

10. Zamalowany krasnal z pierwszej serii na zamalowanych znakach, Wrocław.

1987

KRZYSZTOF SKIBA

O graffiti

Ktoś kiedyś powiedział, że malowanie po murach jest starsze niż same mury.

Duży wpływ na rozwój sztuki graffiti, tego pierwszego, miało pojawienie się w Polsce sprejów. Były bardzo drogie i trudno dostępne, dlatego na początku były przemycane, niczym broń, z Niemiec albo Czechosłowacji. Ja wyczaiłem w Łodzi taki prywatny sklepik z artykułami motoryzacyjnymi. Kupowaliśmy niemieckie, strasznie drogie spreje właśnie w takich prywatnych sklepikach i warsztatach samochodowych, trochę pokątnie, półlegalnie. Był to dla nas spory problem, bo nie byliśmy finansowo zbyt zasobni.

Pamiętam, że kiedy dostaliśmy od Wojtka Sobolewskiego, przywódcy Pomarańczowej Alternatywy w Warszawie, jakieś pieniądze, to wydaliśmy je właśnie na spreje. Jako szef ekipy kupiłem za tę kasę od Wojtka jednorazowo z 10 puszek, nie za dużo naraz, żeby nie zwrócić uwagi, i przydzielałem je różnym grupom. To się wydaje dzisiaj śmieszne, ale wtedy koszt tych farb był bardzo wysoki. Podobno można je było kupić w Peweksie po pięć dolców sztuka, tylko że wtedy to była kupa kasy. To były niemieckie auto lacken, przeznaczone do malowania karoserii samochodowych, ale dla nas były czymś w rodzaju broni. Dzięki sprejom można było przede wszystkim szybko rysować i odbijać szablony.

Wtedy działano anonimowo albo używano pseudonimów – z obawy przed represjami. Teraz kapitalizm nauczył nas, że wszystko musi być podpisane, uporządkowane, że prawa autorskie, jakieś Zaiksy[a] itd., a graffiti, to pierwsze, było walczące, tam o coś chodziło, nie tylko o wygłup czy popis autorski. Nie było takiego jak dziś przywiązania do strupa (sic!) własności. Po pierwsze – graffiti było wtedy nielegalne, zwalczane przez władze i jego wykonywanie groziło represjami, po drugie – służyło sprawie, rozprzestrzeniało pewne idee.

Z dokumentacją tamtych prac jest dziś problem, bo nie dbaliśmy o to. Zresztą mało kto miał dobry aparat fotograficzny, a kamera była czymś z kosmosu.

Dziś mamy graffiti kibolskie, rasistowskie. Pierwotnie to było szlachetne, walczące, ale później spreje staniały, stały się powszechnie dostępne, mógł je kupić każdy idiota i napisać np. „Jebać Legię". I to spowodowało olbrzymią wulgaryzację graffiti. Dlatego ludzie myślą, że graffiti to nie sztuka, tylko te kretyńskie, kibolskie czy rasistowskie napisy.

Grafficiarek nie pamiętam. To było męskie zajęcie. Dziewczyny pełniły funkcje pomocnicze. To był chyba podział jeszcze z czasów powstań – tu ułani idą, a tam ona, która nakarmi i ugości swoim podbrzuszem, bo nie wiadomo, kiedy dzielny ułan wróci.

O szablonach kultowych

Hitem tamtego okresu (końcówka lat 80. – przyp. red.) był szablon Krzyśka Raczyńskiego – głowa Jaruzela i napis WANTED DEAD OR ALIVE 1.000.000 $. Pierwotnie był odbijany na murach, a potem wydany w postaci plakatu i używany podczas happeningów (np. pięć takich plakatów A3 ułożonych w formie krzyża jako „ołtarzyk Jaruzela" w trakcie happeningu THE DAY AFTER, w Łodzi 5 czerwca 1989 r. – przyp. red.). Ten plakat był też rozdawany jako gadżet, do powieszenia sobie w domu, był też dodatkiem do naszego pisma. Szablon FUCK THE ARMY też był bardzo znany.

Krzysztof Skiba (ur. w 1964 r. w Gdańsku)

Artysta wszechstronnie rozrywkowy. Absolwent kulturoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego. W latach 80. organizator i uczestnik happeningów łódzkiej Pomarańczowej Alternatywy, działacz anarchistyczny związany z Ruchem Społeczeństwa Alternatywnego z Gdańska oraz pacyfistycznym Ruchem „Wolność i Pokój". Autor i wydawca podziemnego pisma „Przegięcie Pały". Publikował teksty w czołowych pismach undergroundu „A cappella" i „Brulion". Autor tekstów piosenek i frontmen grupy Big Cyc. W latach 90. współtworzył program telewizyjny *Lalamido*. W XXI w. prowadził wiele programów telewizyjnych, m.in. *Oko na miasto, Uwaga! Hotel, Mini szansa*. Satyryk i felietonista. Nagrywa płyty i pisze scenariusze. Wydał zbiór felietonów *Skibą w mur* (2005 r.) oraz zbiór opowiadań *Opowiadania podwodne* (2009 r.). Współautor książki o gdańskiej alternatywie *Artyści, wariaci, anarchiści* (2010 r.). Członek Partii Dobrego Humoru.

Fot. Tomasz Sikorski



1



2



O graffiti informacyjnym

W totalitarnym systemie mury stają się gazetą i serwisem informacyjnym. O happeningach Pomarańczowej Alternatywy w Łodzi (nasza ekipa nazywała się Galeria Działań Maniakalnych) bardzo często informowaliśmy w postaci napisów sprejem na murach. Robiliśmy akcje w pasażu Leona Schillera przy Piotrkowskiej. Niedaleko była charakterystyczna kawiarnia Horteksu. Pojawiały się tam takie szablony jak HORTEX WALCZY, ale były też szablony czysto informacyjne, wykonywane na murach, np. WSZYSTKO JEST JASNE – HORTEX 15 LUTY GODZINA 15:30. To było nasze zaproszenie na happening, na akcję. Graffiti spełniało więc także funkcję informacyjną.

W ten sposób złapaliśmy kontakt z Józefem Robakowskim, niezależnym twórcą wideoartu i jednym z niewielu ludzi w tamtych czasach, którzy mieli kamerę. No i Robakowski, jako rasowy wideoartowiec, non stop tę kamerę z sobą nosił, nawet na imprezy, gdyż wiedział, że zawsze coś ciekawego może się zdarzyć w materii rzeczywistości. Legenda głosiła, że on z tą kamerą wchodził nawet do kibla. Opowiadał nam o tym, jak wracał kiedyś nad ranem z jakiejś imprezy po prostu czysto alkoholowej i taki lekko dziabnięty natknął się na napis HORTEX 15 LUTY GODZINA 15:30 i po prostu go sfilmował. Później odtworzył to sobie w domu i zauważył, że to jest jakieś zaproszenie. Był właśnie 15 lutego, do naszej akcji zostały dwie godziny, i Robak na tę akcję poszedł. W ten sposób zaczął się pojawiać na naszych happeningach. Było to w 1989 r.

O powielaniu i kolportowaniu szablonów

Grupa, która robiła szablon np. w Poznaniu, wysyłała go do ekipy anarchistów w Gdańsku. Chodziło o to, by nagle jakiś szablon stawał się mocną, obecną w wielu miejscach jednocześnie formą ekspresji. Funkcjonował system kolportowania szablonów. Ktoś wymyślił fajny szablon, wysyłał go pocztą do innego miasta i tam go później powtarzano. Nikt nie miał pretensji o samowolne kopiowanie i powielanie wzorów. Było to nie tylko akceptowaną, ale wręcz mile widzianą praktyką. Wiadomo: im więcej szablonów przeciwko władzy i systemowi, tym lepiej.

W świecie graffiti było dużo twórczych ludzi, ale też wielu takich, którzy tylko powielali oryginalne wzory. Nikt nie miał wtedy o to pretensji. Wszyscy uważali, że ci, którzy powielają, tak samo się narażają, bez względu na to, czyj szablon odbijają.

O warsztatach graffiti

Podczas hyde parków (wakacyjnych zlotów młodzieży kontrowersyjnej) robiliśmy warsztaty graffiti i wystawy najlepszych prac. Podczas hyde parku w Białogórze w 1988 r. wymienialiśmy się kontaktami i bibułą. To były imprezy mocno niezależne, robione poza opozycją, komuną i Kościołem, co w tamtym okresie było bardzo rzadkie, prawie niespotykane lub prawie niemożliwe. Festiwale wolnej sztuki robione prawie bez kasy. Jak na dziś – fenomen absolutny. Ale malować (poza białym prześcieradłem ukradzionym z akademika) nie było gdzie, bo imprezy odbywały się w lesie, czyli listki, krzaczki. Czy graffiti może mieć miejsce w lesie? Te imprezy odpowiadały, że tak. Partyzantka miejska, warsztaty leśne.

O własnym graffiti

Sam nie robiłem szablonów. Miałem dwie lewe ręce, jeśli chodzi o stronę plastyczną, wycinanie, ale miałem dość dużą zdolność do karykatur. Byłem autorem

1. Krzysztof Raczyński, *Wanted dead or alive 1.000.000 $*, Warszawa, 1987–1988, fot. Tomasz Sikorski.
2. *Fuck the army*, popularny, występujący w wielu wersjach szablon z kręgów kontrkulturowo-anarchistycznych, prawdopodobnie z Gdańska lub Łodzi, autor nieznany, fot. z archiwum Skiby.

sprejowych rysunków-karykatur. Robiłem je od ręki, prosto z puszki. Dość szybko opanowałem sztukę malowania Jaruzelskiego. W ciągu dwóch minut potrafiłem zrobić całego generała. No i jest też taki mój kultowy sprej: generał jadący na czołgu i podpis GENERAL MOTORS. Później w wielu miejscach ten pomysł powielano. Robiłem to w latach 1987–1990. W wolnej Polsce już nie malowałem po murach.

Był podział zajęć. Ja nie uważam się za grafficiarza, ale za happenera i rewolucjonistę. Graffiti służyło mi tylko do tego, by np. napędzić ludzi na happeningi, żeby wywołać szok tym rysowanym generałem. Graffiti zajmowałem się głównie użytkowo, czyli informacyjnie. Rysowanie generała sprejem było na marginesie. Zajmowałem się głównie organizowaniem happeningów. Moim popisowym, słynnym numerem był też telewizor: malowałem szybko telewizor i wystającego z ekranu tego telewizora chuja. Zrobiłem to między innymi na Rynku we Wrocławiu, na odświeżonej ścianie. Masakra. No, ale to były czasy walki i podziemia.

O Pomarańczowej Alternatywie i jej pozawrocławskich oddziałach

Ekipa łódzkiej Pomarańczowej Alternatywy powstała w 1987 r. Ja się wywodzę z Gdańska, tam kończyłem liceum. Działałem w kontrkulturowo-anarchistycznych ekipach, takich jak Ruch Społeczeństwa Alternatywnego (RSA), i kiedy pojechałem na studia do Łodzi, byłem łącznikiem między gdańskim podziemiem anarchistycznym a łódzką opozycją. I tak zaczęła się tworzyć nasza ekipa. Działałem w łódzkiej diecezji Pomarańczowej Alternatywy, czyli w Galerii Działań Maniakalnych[b]. Rozkręcało się robienie graffiti, rysunków i znaków sprejem. Stosowaliśmy różne gry i zabawy językowe, jak choćby ten słynny generał na czołgu z napisem General Motors. Był to najczęściej język ironii, pastiszu. Podszyte to wszystko szyderstwem i kpiną. Pomarańczowa Alternatywa nie była finansowana ze źródeł Solidarności, ale były z nich płacone kolegia po naszych zatrzymaniach. Niektóre sięgały 30 000 zł, co było odpowiednikiem mniej więcej dzisiejszych 3000 zł – suma dla studenta absurdalnie wysoka.

W 2. połowie lat 80. społeczeństwo było zatomizowane. Było niechętne i władzy, i opozycji. Królowała emigracja wewnętrzna, poczucie przegranej, w ogóle beznadzieja i bezsens istnienia. Wszyscy myśleli o emigracji. I Major[c] akcjami Pomarańczowej Alternatywy przełamał strach przed milicją. A myśmy doprowadzili do uświadomienia społeczeństwu, że zatrzymanie przez milicję nie jest końcem świata, nie jest czymś strasznym. Zaczęliśmy sami przychodzić na komisariaty, domagać się aresztowania itd. Po pierwszym, drugim, piątym aresztowaniu masz już doświadczenie i wiedzę, oswajasz się z materią przemocy. Wtedy milicja zaczyna mieć problem. Nawet milicjant musiał widzieć sens wykonywanej przez siebie pracy. Jak demonstrant ucieka, to się go goni, a jak demonstrant nie ucieka, tylko daje

3



4



3. Hyde Park w Białogórze (1988). Wakacyjny zlot młodzieży kontrowersyjnej. Podziemne imprezy alternatywne w czasach PRL-u. Ja stoję po lewej, a Jasiu Waluszko (znany anarchista, współtwórca RSA, redaktor pisma „Homek") po prawej. W środku widać płótno z odbitymi szablonami WiP-u i RSA, a także z szablonami natury kontrkulturowej. Na imprezie odbywało się coś w rodzaju warsztatu graffiti. Nasi ludzie uczyli, jak robić szablony. Robiliśmy wystawy najlepszych prac. To, co widać w głębi, to jest fragment takiej właśnie wystawy graffiti. Podczas Hyde Parku wymienialiśmy się kontaktami i bibułą. Na bębnie, który służy jako stolik, trzymamy bibułę. (*opis zdjęcia dostarczony przez Krzysztofa Skibę*)
4. Szablon z logo RSA, ok. 1987, fot. z archiwum Mariusza Warasa.
5. Telewizor z wystającym penisem (każdy, kto w tamtym czasie pokazywał się w telewizji, był chujem) namalowany 1 czerwca 1989 r. we Wrocławiu, podczas serii happeningów Pomarańczowej Alternatywy pod nazwą Festiwal Sztuki Obecnej (tuż przed pierwszymi częściowo wolnymi wyborami w powojennej historii Polski, tzw.



milicjantowi kwiatka albo jest krasnoludkiem, to co robić? Powodowało to znaczną demoralizację w szeregach MO. Jeśli w milicyjnej nysce siedzieli obok siebie aresztowany krasnoludek, ktoś przebrany za Sierotkę Marysię i Miś Uszatek, to milicjant tracił sens pracy, bo sytuacja była idiotyczna.

Źródłem inspiracji był dla nas Major i jego wrocławskie happeningi. Dowiedzieliśmy się o jego widowiskowych akcjach i bardzo szybko zaczęliśmy podobne robić w Łodzi. Ze światowym graffiti nie mieliśmy kontaktu, bo takich jak my nie wypuszczano na Zachód (ja miałem wiele tzw. odmów paszportowych), a internetu nie było. Ludzie siedzieli w kraju jak króliki zamknięte w klatce. Oczywiście jakiś Keith Haring itp., gdzieś się o tym czytało. Studiowałem kulturoznawstwo i bardziej byłem zafascynowany teatrem ulicznym, takim jak Living Theatre. Miałem świadomość istnienia kontrkultury; każdy czytał *Drogi kontrkultury* Aldony Jawłowskiej. Łódzka Pomarańczowa Alternatywa wywodziła się głównie z kulturoznawstwa. Były dwa zbuntowane kierunki studiów: na prawie – NZS, a na kulturoznawstwie – anarchiści i tzw. pomarańczowi.

Widziałem, jak wojsko rozpieprza bramę Stoczni Gdańskiej 16 grudnia 1981 r., przy której jeszcze dzień wcześniej modlili się ludzie, więc trudno mi być fanem jednostek militarnych i militaryzmu w ogóle. Stąd wzięła się moja anarchia i antymilitaryzm. Słyszałem o Marku Adamkiewiczu, studencie Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Szczecinie, który 17 grudnia 1984 r. odmówił złożenia przysięgi wojskowej, bo było w niej zdanie o dochowaniu wierności ZSRR. Grupy studentów i anarchistów zaczęły domagać się wypuszczenia Adamkiewicza na wolność. Tak zaczął się ruch Wolność i Pokój. Przykłady jednostkowej odwagi, np. odmowa służby wojskowej, przynosiły w latach 80. więcej skutków niż tysiące rzucanych ulotek czy nawet tysiące napisów na murach.

Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Krzysztofem Skibą w Warszawie 7 czerwca 2011 r. i e-maili od niego, opracował Tomasz Sikorski.

wyborami czerwcowymi, które odbyły się 4 i 18 czerwca 1989 – przyp. red.). Rysunek wykonany sprejem w przejściu jednej z kamienic na wrocławskim Rynku. Kobiety na widok siusiaka najwyraźniej zadowolone. Ekipa Galerii Działań Maniakalnych z Łodzi miała wówczas „gościnne występy" we Wrocławiu na zaproszenie Majora. „Kiwa kiwa" to było nasze magiczne zawołanie, tak zaczynały się niektóre nasze manifesty artystyczne, natomiast „Hortex" to pasaż im. Leona Schillera w Łodzi – miejsce gdzie odbywały się happeningi. (*opis zdjęcia dostarczony przez Krzysztofa Skibę*)

a. Stowarzyszenie Autorów „ZAiKS" – polska organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi twórców. Skrót ZAiKS pochodzi od nazwy Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych.
b. Galeria Działań Maniakalnych, czyli łódzka Pomarańczowa, Alternatywa, obecnie Wspólnota Leeeżeć. Liderem formacji jest Andrzej Miastkowski – Egon Fietke Wentilator (który, jak mówi Skiba, „cały czas nosi torbę ze sprejami i szablonami").
c. Zob. s. 60.

1987

DARIUSZ PACZKOWSKI

O szablonach i latach 80.

Pierwszy raz zobaczyłem szablon odbity na murze w Trójmieście, chyba w 1986 r. To był szablon WiP-owski. Natomiast pierwszy własny szablon wyciąłem i odbiłem na murze w rodzinnym Grudziądzu w 1987 r. Ja się wtedy punkowo bujałem i poznałem Bekona, brata Jacoba, czyli Wojtka Jankowskiego. W wyniku tej znajomości znalazłem się na organizowanym przez WiP Hyde Parku w Białogórze i na akcjach antyżarnowieckich – jakoś tak się z tym WiP-em ideowo związałem. Było mi też mentalnie blisko do działaczy ekologicznych i wolnościowych.

Na początku nie robiłem własnych wzorów szablonów, kopiowałem cudze, żeby się nauczyć wycinać. Wielu tak się uczyło. Pamiętam też jeden z pierwszych własnych wzorów: wyciąłem Jaruzela (gen. Wojciech Jaruzelski – przyp red.) na krzyżu z napisem „Oby nie zmartwychwstał" i odbiłem go na kartkach papieru, które wysłałem w paczce do Gdańska. Ktoś rzucił te ulotki po mszy w św. Brygidzie i zrobiła się chryja, bo wszyscy myśleli, że to esbecka prowokacja. To chyba moja największa wpadka z tamtego okresu, ale wzór trafił na wystawę pokazywaną teraz w IPN-ie.

Na początku w ogóle szablony służyły mi do produkcji ulotek, np. przeciwko tresurze zwierząt w cyrkach, bo inne sposoby powielania nie wchodziły w grę. Punkty ksero spisywały cię z dowodu i zachowywały kopię tego, co odbijałeś. Zrobiłem ulotki na pierwszą akcję antyżarnowiecką; Lenin z irokezem również był początkowo ulotką z cytatem na drugiej stronie: „Jeśli młodzież przestanie być rewolucyjna, to źle to wróży zarówno młodzieży, jak i rewolucji". Wysłałem chłopakom do Gdańska te szablonowe odbitki, żeby też sobie ulotki porobili, i jak tam pojechałem po kilku miesiącach, to on był poodbijany na wszystkich ścianach. To była ta pozytywna wymiana szablonów, wszyscy je sobie nawzajem wysyłaliśmy i odbijaliśmy, każdy w swoim mieście, nikt się nie podpisywał – taka była zasada. Widziałem też swoje szablony odbite na skórach (skórzanych kurtkach – przyp. red.) punków w różnych miastach, gdzie jeździłem na koncerty, np. „Nie trać głowy" z gilotyną i "Za mundurem panny sznurem", gdzie za wojakiem szły sylwetki z kosami. To było strasznie miłe. Ja odbijałem wtedy szablony wałkiem i tuszem kreślarskim, załatwianym przez moją

1



2



3



4



mamę w pracy. O farbie w spreju nawet chyba nie wiedziałem, że istnieje. I jak teraz pojechałem na stare śmieci, do Grudziądza, to te moje szablony nadal są gdzieniegdzie widoczne. Szmat czasu, ponad 20 lat.

W 1988 r. założyłem Front Wyzwolenia Zwierząt, nieformalny ruch ekologiczny, i zrobiłem szablon ze szkieletem białego orła i napisem „Jeszcze Polska nie zginęła". Potrafiłem go odbić chyba z 40 razy dziennie, więc po tygodniu był już w wielu klatkach schodowych na moim osiedlu. Rozeszła się pogłoska, że robi to jakaś nowa, duża, opozycyjna organizacja. Tajniacy zaczęli węszyć na moim osiedlu. Byłem dumny, ale strasznie bałem się ojca, a nie ich, bo jak ubecja wzięła mnie raz na przesłuchanie, to dostałem za to od niego potworny łomot.

Tak naprawdę środowisko malarzy szablonowych w latach 80. nie było liczne. W Polsce tych najbardziej aktywnych było może dwudziestu, znaliśmy się wszyscy. Świr w Pile, Rafalski, Zbowid i Patyczak w Poznaniu, Ponton we Wrocku, Egon Fietke i Jakub w Łodzi, ktoś inny gdzie indziej. Byliśmy po prostu strasznie pracowici, dużo odbijaliśmy i nasze szablony było widać wszędzie.

Jeśli chodzi o początki street artu w Polsce, to myślę, że to była właśnie połowa lat 80. Sprzeciwiam się podziałowi na sztukę zaangażowaną i street art. Wtedy wszystko było zaangażowane; ci sami ludzie, którzy robili szablony antykomunistyczne, mieli też szablony artystyczne i odbijali je tuż obok. Nie miałem wtedy w ogóle poczucia, że robię sztukę, chodziło tylko o przekaz treści, o zamanifestowanie sprzeciwu. Z mojej perspektywy – zbuntowanego małolata z małej miejscowości, próbującego ze wszystkich sił obalić system – podziały nie miały w ogóle znaczenia. Wolność i Pokój, Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, Federacja Młodzieży Walczącej, ekologia, punk rock, anarchia, pacyfizm, Pomarańczowa Alternatywa, Galeria Działań Maniakalnych – to wszystko zlewało się w jedną masę. Raz się robiło z tymi, raz z tamtymi, etykietki nie były ważne, ważne było, żeby się nie dać, żeby się postawić i pokazać czerwonym, co o nich myślimy. Byliśmy po prostu kontrkulturą. My tu, oni tam. Prosty podział.

1. Odbitka oryginalnego szablonu Dariusza Paczkowskiego z lat 1987–1989, fot. z archiwum 3fala.art.pl.
2. Odbitka oryginalnego szablonu Dariusza Paczkowskiego z lat 1987–1989, fot. z archiwum 3fala.art.pl.
3. Odbitka oryginalnego szablonu Dariusza Paczkowskiego z lat 1987–1989, fot. z archiwum 3fala.art.pl.
4. Odbitka oryginalnego szablonu Dariusza Paczkowskiego z lat 1987–1989, fot. z archiwum 3fala.art.pl.
5. Odbitka oryginalnego szablonu Dariusza Paczkowskiego z lat 1987–1989, skan i obróbka cyfrowa Artur Wabik.

5





Dariusz Paczkowski (ur. w 1971 r. w Grudziądzu)
Działacz społeczny, założyciel i współpracownik wielu organizacji pozarządowych (Front Wyzwolenia Zwierząt, Grupa Trzecia Fala, Fundacja Inna Przestrzeń, Stowarzyszenie Nigdy Więcej, Fundacja Ekologiczna ARKA, Klub Gaja); malarz, performer, animator życia kulturalnego, koordynator ogólnopolskich akcji na rzecz demokracji i praw człowieka. Od 1987 r. tworzy zaangażowany społecznie przekaz artystyczny, m.in. graffiti i street art. Jest wegetarianinem i buddystą.

Fot. Michał Slajf Szymczyk

Dopiero teraz historycy dzielą to, co robiliśmy, na kawałki, opisują i każdy wkładają do oddzielnej szufladki. Do dziś szyldy nie są dla mnie ważne, tylko działanie.

Pod koniec lat 80. zaczęło się pojawiać graffiti literowe. Odnosiliśmy się na początku do tego malowania liter z ręki bardzo sceptycznie i lekceważąco, taka Ameryka, nie ceniliśmy tego. To było takie… pozbawione treści.

O graffiti i zmianach po roku 89.

Przełom 1989 r. nie spowodował u mnie wielkich wzruszeń. Zawsze trzymałem się z daleka od polityki i polityków, a tu jedna ekipa wymieniła się po prostu na drugą. Problemy, które były dla mnie ważne, pacyfizm, ekologia, prawa zwierząt, pozostały w zasadzie te same. Po prostu obok twarzy Jaruzela na murach zaczęła pojawiać się twarz Wałęsy z podobnymi, ironicznymi komentarzami. Oni przeszli do obozu władzy, my zostaliśmy tam, gdzie byliśmy. To, co mnie wtedy ruszyło najbardziej, to fakt, że ubek, który mnie przesłuchiwał, otworzył knajpę i moi kumple punkowcy chodzili do niego pić piwo.

6



7

W tamtym czasie odstawiłem malowanie, bo wydawało mi się, że cele, do których dążyłem, lepiej będzie osiągnąć innymi metodami, pracą w organizacjach pozarządowych. W ogóle malowanie traktuję jako narzędzie, nawet teraz. Sprawy artystyczne nie są moim priorytetem, liczy się przekaz.

Do malowania wróciłem w 1997 r., kiedy zauważyłem, że to bardzo pomaga przyciągać ludzi do bliskich mi idei. Grupa 3fala.art.pl, którą wtedy założyłem z Błażejem Sobańskim, programowo miała tworzyć graffiti zaangażowane społecznie, w odróżnieniu od bezideowego graffiti drugiej fali, nastawionego w zasadzie tylko na promocję imion-tagów jego twórców. Przez wiele lat współpraca z grafficiarzami mi się nie układała. Oni byli zupełnie zaślepieni formą, mieli obsesję na punkcie techniki i wnerwiały ich te moje krzywe literki i trochę naiwne obrazki. Po prostu nie szanowali tego, co robię.



6. Błażej Sobański, Warszawa ok. 2002., fot. Marcin Rutkiewicz 2009.
7. W ramach Street Art Doping Festival, Warszawa 2009, fot. z archiwum 3fala.art.pl.
8. Festiwal Ruszamy Miastem, Częstochowa 2009, fot. z archiwum 3fala.art.pl.
9. Galeria na blachach, Bielsko Biała 2011, fot. Marcin Rutkiewicz

10





Dopiero teraz, kiedy wielu z nich przekroczyło trzydziestkę i założyło rodziny, okazało się, że mamy wspólny język, że możemy mówić o tych samych sprawach i razem malować. Nie wiem, może dojrzeli i zaczęli szukać większego sensu.

W ortodoksyjnym graffiti chodzi tylko o podpis, o powielenie swojego pseudonimu. Jedną z najgorszych rzeczy, jakie przyniósł przełom końca lat 80., było właśnie to przeniesienie ciężaru z „my" na „ja". Symptomatyczne, że właśnie wtedy ktoś zaczął odbijać moje szablony ze swoim podpisem. I to się przeniosło na całe życie społeczne. Doradcy biznesowi w stowarzyszeniu, w którym się udzielałem, powiedzieli, że naszą konkurencją nie są inne organizacje, zajmujące się nie tylko tym samym co my, ale wszystkie organizacje starające się o 1%. Skończyła się współpraca, wspólnota celów, każdy gra teraz do własnej bramki. Nie chcę i nie mogę tego zaakceptować. Prace 3fala.art.pl są podpisane, ale nie moim nazwiskiem, tylko adresem strony internetowej, która służy promocji naszych idei i rozpowszechnianiu różnych ważnych informacji. By zwiększyć siłę przekazu, korzystam z oficjalnych mass mediów, dając wówczas swoją twarz i nazwisko. To jedynie konsekwencja wyboru priorytetu, którym w mojej pracy jest chęć dotarcia do jak największej liczby osób z przekazem społecznym. Od wielu lat pomagam różnym osobom i organizacjom, które mnie o to poproszą, których idee są mi bliskie i mogę je swoimi działaniami wspierać. Dużo pracuję z młodzieżą, prowadząc różne warsztaty, uczę ich technik i zasad, ale też tego, żeby używali swoich umiejętności, by mówić o ważnych sprawach, a nie tylko się podpisać na murze.

O artyście Paczkowskim

Przez wiele lat odnosiłem się bardzo niechętnie do pokazywania tego, co robię, w galeriach. Ja nie jestem żadnym artystą, jestem społecznikiem, do tego stolarzem z zawodu. Dopiero po 10 latach działania w 3fala.art.pl dotarło do mnie, że odcinam się w ten sposób od sporej części odbiorców, którzy dopiero jak zobaczą coś w galerii, to zaczynają zwracać na to uwagę. No to dobrze, skoro chcecie, jestem artystą. Posłuchajcie, co mam do powiedzenia. Zresztą tak naprawdę jeśli popatrzysz na techniki, którymi 3fala.art.pl się posługiwała od początku istnienia, te wszystkie szablony, lusterka, naklejki, „kramelki", symbole wyryte w kamieniu, instalacje i happeningi, to w czasach dominacji ortodoksyjnego graffiti chyba właśnie ja byłem jednym z niewielu streetartowców.

Na podstawie rozmów prowadzonych w Żywcu i w Warszawie pomiędzy majem a wrześniem 2011 r., opracował Marcin Rutkiewicz.

10. Fabryka Koneser, Warszawa 2009, fot. Marcin Rutkiewicz.

11. Warszawa 2009, fot. Marcin Rutkiewicz.

1988

EGON FIETKE

O Łodzi końca lat 80. i początku 90.

Klimat tkanki miejskiej centrum Łodzi tamtych lat doskonale oddaje teledysk Maanamu *Lucciola*. Architektura jak w Hawanie, kamienice niemalowane od wojny, od czasów wypędzenia ich właścicieli, „szary błękit nieba".

Na ścianach antykomunistyczne hasła, napisy Solidarność i ich zamalowania. Potem, ok. 1989 r., pojawiły się napisy i szablony anonsujące uliczne akcje Galerii Działań Maniakalnych, czyli łódzkiej frakcji Pomarańczowe Alternatywy, pod łódzkim Horteksem. Ciekawym wydarzeniem była happeningowa akcja „Gdy płoną kominy religii, gdy dymią krematoria sztuki" przeprowadzona przez Sławomira Kosmynkę i Ewę Bloom Kwiatkowską w otwartej plombie przy ul. Nawrot. W jej trakcie powstały m.in. pokaźne wizyjne murale z pędzla. W sferze ulicznej performatywne działania podejmowała także grupa Łódź Kaliska. Lata 1989–1990 to czas wielkich ulicznych akcji Galerii Działań Maniakalnych, a także Wspólnoty Leeeżeć. Nieco później pierwsze nielegalne imprezy techno w bunkrach na terenie parku Poniatowskiego i Ten Club „Szafa" rozkręcony przez Rebusa, jednego z prekursorów gatunku w Polsce. Niezapomniane imprezy u Amnesii. Ciekawa, bo pod gołym niebem, wystawa fotografii Roberta Laski w odsłoniętych po pożarze podziemiach tzw. Chemii, nieopodal dworca Łódź Fabryczna.

To właśnie w pierwszej refleksji przychodzi mi do głowy, gdy pada pytanie o Łódź z tamtych lat i pokolenie wchodzące wówczas w tzw. dorosłość. Wszystko to były całkowicie offowe aktywności, wynikające z autentycznej pasji tworzących je osób, bliskie idei DIY[a], przeprowadzane bez jakiejkolwiek pomocy czy udziału instytucji, które w swych statutach mają ustępy o tzw. wspieraniu kultury i życia artystycznego.

Pewną część tego, o czym wspominam, mogliśmy zobaczyć na kuratorowanej przez Wiktora Skoka wystawie







1. Matryca oryginalnego szablonu Egona Fietke z lat 1988–1989.
2. Matryca oryginalnego szablonu Egona Fietke z lat 1988–1989.
3. Matryca oryginalnego szablonu Egona Fietke z lat 1988–1989.
4. Egon Fietke, autoportret z zajęczymi uszami.
5. *W zadymce*, Łódź 1992.

L-UND. Łódzka scena podziemna 1985–1995, która odbyła się latem 2011 r. w Galerii Manhattan w Łodzi. Moja kolekcja szablonowych odbitek, plakatów, zinów i rozmaitych artefaktów z tamtych lat to jedna z cenniejszych partii zbiorów Samodzielnego Ośrodka Badawczego Wspólnoty Leeeżeć, który obecnie zajmuje się dokumentowaniem różnorakich przejawów tzw. współczesnej sztuki.

O Galerii Działań Maniakalnych

Swój pierwszy szablon odbiłem chyba w 1988 r.; studiowałem wówczas kulturoznawstwo na Uniwersytecie Łódzkim. Poznałem tam grono ciekawych indywiduów i większość z nich wycinała szablony. Technika ta pozwalała m.in. w krótkim czasie wydrukować pokaźne nakłady plakatów na happeningi Pomarańczowej Alternatywy czy wzywających do bojkotu szkolenia wojskowego dla studentów. Do tego całkowita niezależność, gdyż przypomnijmy, iż nie istniała wówczas powszechnie dostępna poligrafia, a w świetle obowiązującego prawa wszystkie druki musiały mieć akceptację cenzury.

4



Egon Fietke
(Andrzej Miastkowski, ur. w 1967 r. w Łodzi)
W latach 1988–1990 uczestnik Galerii Działań Maniakalnych, łódzkiej frakcji Pomarańczowej Alternatywy. Współpracował z Ruchem Wolność i Pokój. W 1989 r. jeden z założycieli działającej do dziś multimedialnej formacji Wspólnota Leeeżeć. Współautor i uczestnik niemal wszystkich akcji tych grup. Twórca i jeden z redaktorów pisma „Tygodnik Leeeżeć" oraz zinu „Kau Gryzoni na Serze" (1988–1990). Aktywnie współtworzył pierwszą falę polskiego graffiti, w sferze miejskiej maluje do dziś. W latach 1989–1995 wokalista i twórca scenografii koncertowych eksperymentalnej grupy muzycznej Egon Fietke Ventilator. Autor obrazów, filmów, fotografii, performer. Od połowy lat 90. tworzy obiekty i rozbudowane instalacje przestrzenne. Kurator cyklu wystaw sztuki współczesnej *Die Kunst ist Toth*. Wystawiał w krajach Europy, w Japonii i USA.

5



Obserwując to wszystko, uczestnicząc w nocnych wypadach na miasto, złapałem bakcyla. Wspólnie tworzyliśmy Galerię Działań Maniakalnych, czyli łódzką frakcję Pomarańczowej Alternatywy, która nie była zbyt liczna – to było może kilkanaście osób – ale za to bardzo aktywna, by wymienić *spiritus movens* ruchu Krzysztofa Skibę czy nieżyjącego już Tomka Gadułę-Zawratyńskiego.

W tamtych czasach walka z systemem toczyła się na murach w poważnym i bogoojczyźnianym tonie, napisy miały postać radykalnych komunikatów typu „Precz z komuną" czy „Sowieci do domu". Taki rodzaj patosu nie był w naszym guście, my pisaliśmy np.: „Precz z komunią", „Przepraszamy towarzysza Edwarda", „Wolność, równość, braterstwo, kopulacja", „Czołgi do Wołgi", „Kultura do gnoju", „Inseminować Matkę Teresę", „Ujawnić życie erotyczne prymasa", „Wojtek I na tron", „Prochy generała na Wawel". Ostrze tak wyrażającego się poczucia humoru dotykało zarówno tych u władzy, jak i tych z opozycji, a nawet tzw. łódzkich artystów niezależnych, skupionych wokół Galerii Wschodniej. W 1991 r., przy okazji festiwalu Konstrukcja w Procesie[b], na ulicach Łodzi zawisły plakaty podpisane przez Samodzielny Ośrodek Badawczy Wspólnoty Leeeżeć z treścią „Panowie, nie oszukujmy się, to, co robicie, to gówno, a nie awangarda".

O przełomie 1989 r.

Tzw. zmianę systemową pamiętam głównie z tego, że w sklepach nagle pojawiły się farby w spreju, bo wcześniej było tak, że jak Skibie udało się przemycić z Berlina jedną puszkę, to się nią dzieliliśmy w jakieś 10 osób. Każdy mógł zrobić dwa napisy do 15 liter każdy. I nagle w środku Łodzi pojawił się sklep, a tam farby Dupli Color w aerozolu, takie z papugą w logo. Do dziś uwielbiam ten zapach, to jeden z zapachów na całe życie, jak zapach pierwszej dziewczyny albo domu z dzieciństwa. Symboliczną przygodą anonsującą zmianę systemu było zatrzymanie mnie wraz z kolegami przez milicjantów w czasie nocnego malowania, tuż przed wyborami w 1989 r. i przetransportowanie nyską do Komisariatu Milicji Obywatelskiej Łódź Śródmieście. Tam

6. *Wielbłądopardy*, Łódź 1991.

7. *Pies Kirangozi*, Łódź 1992.

po wielu przejściach, na skutek splotów orwellowsko-surrealistycznych okoliczności dochodzi do jednego z ciekawszych odbić tamtych lat – szablon Szczaj Kolorowo odbiłem na wewnętrznych drzwiach celi komisariatu.

Niedługo potem w centrum, w jednej z bram przy pl. Wolności, powstała pierwsza w historii miasta spontaniczna galeria graffiti szablonowego pod wspólnym szyldem Artyści Przeciw Rzeczpospolitej. Było to w trakcie cyklu koncertów Artyści dla Rzeczpospolitej, wspierających ówczesny rząd Tadeusza Mazowieckiego. Jej zamalowanie nastąpiło ok. 1990 r.

O graffiti i street arcie w Łodzi

Pierwszym wielkim szabloniarzem i writerem w Łodzi był wspomniany już Krzysiek Raczyński (Rakosz Starszy), który chyba jako pierwszy zaczął odbijać na murach wielowarstwowe kolorowe szablony, jak *Stańczyk*, *Galeria Wykurw* czy zniewalający prostotą przekazu „Jest ci źle, zrób ryjek". To on jest autorem kultowych już szablonów, np. *Hollyłódź* czy *Wanted* z generałem Jaruzelskim. W 1989 r. malował już coś, co dziś nazwano by charakterami[c], na przykład postacie Tytusa de Zoo czy pieski z napisem „Snork". W szacownym gronie pierwszych wycinaczy i odbijaczy wspominam ponadto Sławka Słonia Maciasa, Michała Gralaka vel Kozieła (obecnie Nowy Jork), Skoszka (Detroit), Stiviego, 3Def (Wiedeń), Jacka Porębę (Warszawa), Złośnika, Dzidziusia i Pawła Lisieckiego – autora szablonów z wegetariańskim przesłaniem. Wymienić też trzeba Adę Rajch (obecnie Los Angeles), naszą odważną i niestrudzoną dokumentalistkę.

Podczas wyborów prezydenckich w 1990 r. rozklejaliśmy z kolegą Gralakiem plakaty wyborcze Lecha Wałęsy. Przeprowadziliśmy wówczas pierwszą akcję nalepkową. Wałęsa na plakacie pozował z wielkim znaczkiem Matki Boskiej w klapie garnituru. Na drugiej klapie naklejaliśmy formacik 4 x 7 cm z treścią „Wspólnota Leeeżeć ostrzega!!!„ lub „Wspólnota Leeeżeć strzyka z bani jak się wkurwi".

Pamiętam też pierwszy tag[d], który pojawił się w Łodzi, chyba jeszcze w 1987 r. Był to tajemniczy napis „Dako X". Z kulturą liter po raz pierwszy na szeroką skalę zetknąłem się dopiero w Norymberdze w 1991 r. Cudownie było ujrzeć na własne oczy coś, co znało się tylko z jednego albumu o nowojorskich kolejkach. W takiej poetyce w latach 1992–1994 malował w Łodzi swe pierwsze duże litery wspomniany już Rebus, później znany jako DJ Rebus. Czas mijał i z entuzjazmem obserwowałem kolejne napisy oraz powstawanie łódzkiej sceny graffiti. Pod koniec lat 90. zorganizowano akcję Kolorowa tolerancja, podczas której dobra młodzież miała zamalowywać złe antysemickie i wulgarne napisy na murach. Przy okazji zamalowano wtedy większość wczesnego literniczego graffiti, m.in. wyjątkowo piękne realizacje w okolicach Rynku Bałuckiego. Rasistowskie napisy jak były, tak w podwórkach zostały.

Co ciekawe, taka mieszanka chaotycznych, różnokolorowych plam po zamalowanych napisach jest dla mnie najbardziej charakterystycznym elementem pejzażu Łodzi. Z wielowarstwowych zamalowań tworzą się na murach fascynujące, abstrakcyjne obrazy. Głównym powodem jest nieustający konflikt pomiędzy kibicami

7



dwu łódzkich drużyn piłkarskich: Widzewa i ŁKS-u, objawiający się głównie na ścianach. Sam Rammellzee, twórca teorii „wojny liter", pewnie nie przewidział takiej jej postaci – tutaj wojna polega najczęściej na dopisaniu do nazwy przeciwnego klubu słowa „jude" lub „huj" (właśnie w takiej notacji), na namalowaniu nań gwiazdy Dawida – albo wszystkiego naraz – i powieszeniu na szubienicy. Obligowani przepisami gospodarze domów zamalowują te znaki, tworząc czyste tła pod kolejne napisy. I tak bez przerwy od mniej więcej 20 lat. W wieloletnich nawarstwieniach prostokątów, nieregularnych kwadratów, plam i niedookreślonych kształtów wprawne oko dojrzy cały przegląd tzw. malarstwa abstrakcyjnego, od zimnych konstruktywistów po rozbuchane action painting, przecierki i eksperymenty z fakturami.

O własnej twórczości

Pierwsza wystawa Wspólnoty Leeeżeć w oficjalnej galerii sztuki nosiła tytuł *Kaszana* i pokazywała najprawdziwszą kaszankę w plastrach i antyramach jako ćwiczenia zbiorowe i kompozycje bez tytułu. Była też kaszanka w otwartym słoiku z sikami. Tak wyglądał nasz komentarz wobec sztuki i artystów obecnych w galeriach. Dzisiejszym etapem tej drogi jest cykl wystaw sztuki współczesnej pod wspólnym mianem *Die Kunst ist Toth*, realizowanych wespół z Maciejem Ożogiem (m.in. Spear) i Rogulusem ze Spiża[8] w Gdańsku.

Co do szablonów, to w zasadzie od początku, już ok. 1990 r., pojawiła się w nich zwierzęca figuracja, będąca znakiem rozpoznawczym mojego stylu, który kolega Virus określa jako techno leśne. Prócz odbić na murach szablony te od początku funkcjonowały jako nadruki na koszulkach, później też jako nalepki, tatuaże, odbicia na pojazdach i sprzęcie sportowym. Pierwsze duże, dwukolorowe zwierzęta malowane „z ręki" powstały w 1991 r. w Norymberdze.

W 1994 r. rozpocząłem pracę w szacownym Muzeum Sztuki w Łodzi, w dziale realizacji wystaw i wydawnictw. Zajęcie było jak najbardziej ciekawe i intelektualnie rozwijające. Niestety, nawet kiedy nie było nic do zrobienia, kontrole dyscypliny pracy wśród pracowników nadchodziły nieubłaganie, więc trzeba było warować do szesnastej. Wówczas przyjąłem założenie, żeby wycinać w pracy jeden szablon tygodniowo. Przez 15 lat uzbierało się tego naprawdę sporo. Tak właśnie powstała lwia część czegoś, co zatytułowałem Projektem Przyrody dla Nowych Planet Przyjmujących Życie.

Szablony wykorzystuję również do nanoszenia „warstwy malarskiej" w powstających obiektach i instalacjach przestrzennych we wnętrzach. Używam fluorów i spektrum światła ultrafioletowego, a instalacje udźwiękawia Jerzy Korzeń. Obecnie w sferze instalacyjnej zajmuje mnie projektowanie zewnętrznych form przyszłych urządzeń technologicznych, jak przenośne i stacjonarne kabiny teleportacyjne, replikatory matryc DNA czy stabilizatory siatek krystalicznych Ziemi.

O zmianach

Z perspektywy osoby, dla której od szczenięcych lat ulica była naturalnym środowiskiem ekspresji, zmiany, jakie nastąpiły w ostatnich dwóch dekadach w postrzeganiu tzw. sztuki ulicznej, wpisują się w szeroko rozumianą ewolucję świadomości i tym samym w ewolucję rodzimej kultury. Na naszych półprzymkniętych oczach zaszła zmiana pokoleniowa w wielu oficjalnych instytucjach kultury. W gremiach decyzyjnych zasiadło nowe pokolenie kuratorów i dyrektorów, generacja 30- i 40-latków. Dzięki temu street art, graffiti – czy jak to zwał – na stale weszły do krajobrazu festiwali i wystaw szeroko pojętej współczesnej sztuki. Oczywiście *respect* dla ortodoksów, lecz osobiście nie traktuję legalnego malowania i wystaw indoor jako „układów z Babilonem".

Odrębna sfera rozważań to to, czy bezpośrednie przenoszenie tego, co na ulicy, do tego, co na płótnie w galerii, jest fortunne. Przytoczę historyjkę: nieobeznany ze sceną student pierwszego roku historii sztuki po wizycie na jednej z wystaw był szczerze zdziwiony, że to współczesny polski twórca i w dodatku streetartowy. „Myślałem że to klasycy niemieckiego kubizmu, ci od Caligariego[9], rekonstrukcje jakieś…". Zatem cytując Azorro: „Wszystko już było". Pytanie, czy postulat tzw. nowości w sztuce jako kryterium oceny jest najważniejszy? Uważam, że nie, najważniejszy jest fun, uśmiech w oczach ludzi i fakt, że można zrobić coś dla innych. Jakże inne byłoby oblicze Ziemi, gdyby wszyscy zajmowali się streetem?

Ponadto jedynie dyskretny urok wspomnień pozwala mi zauważyć takie oczywistości, jak dostępność puszek

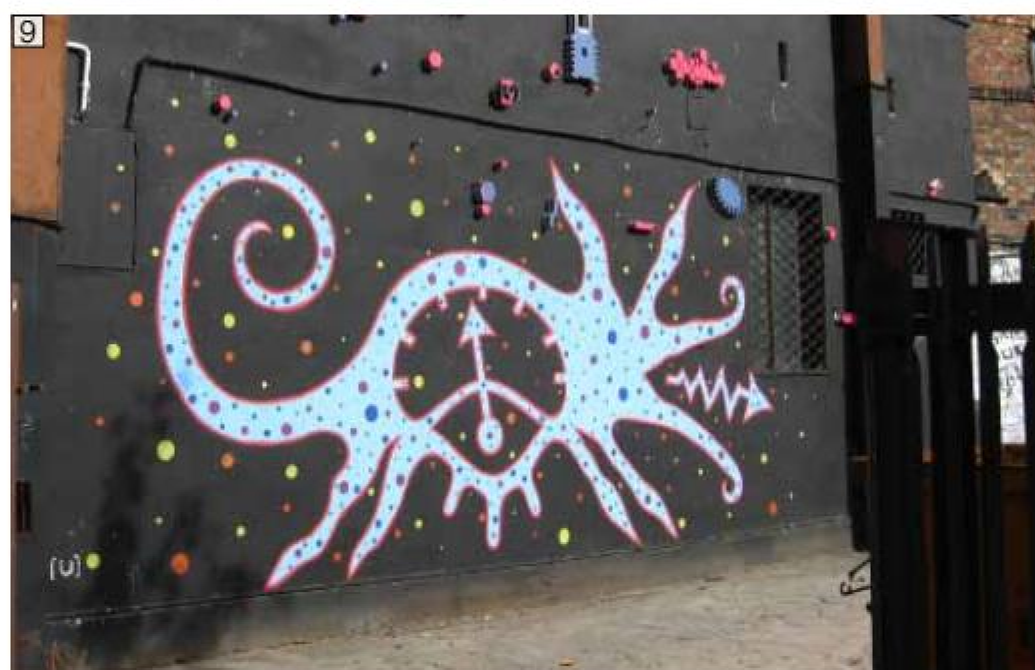
8. *Mapingura*, Łódź 2010.

9. *Szczurwa*, Warszawa 2010.

z farbą, druk czegokolwiek gdziekolwiek bez zgody cenzury czy globalna sieć.

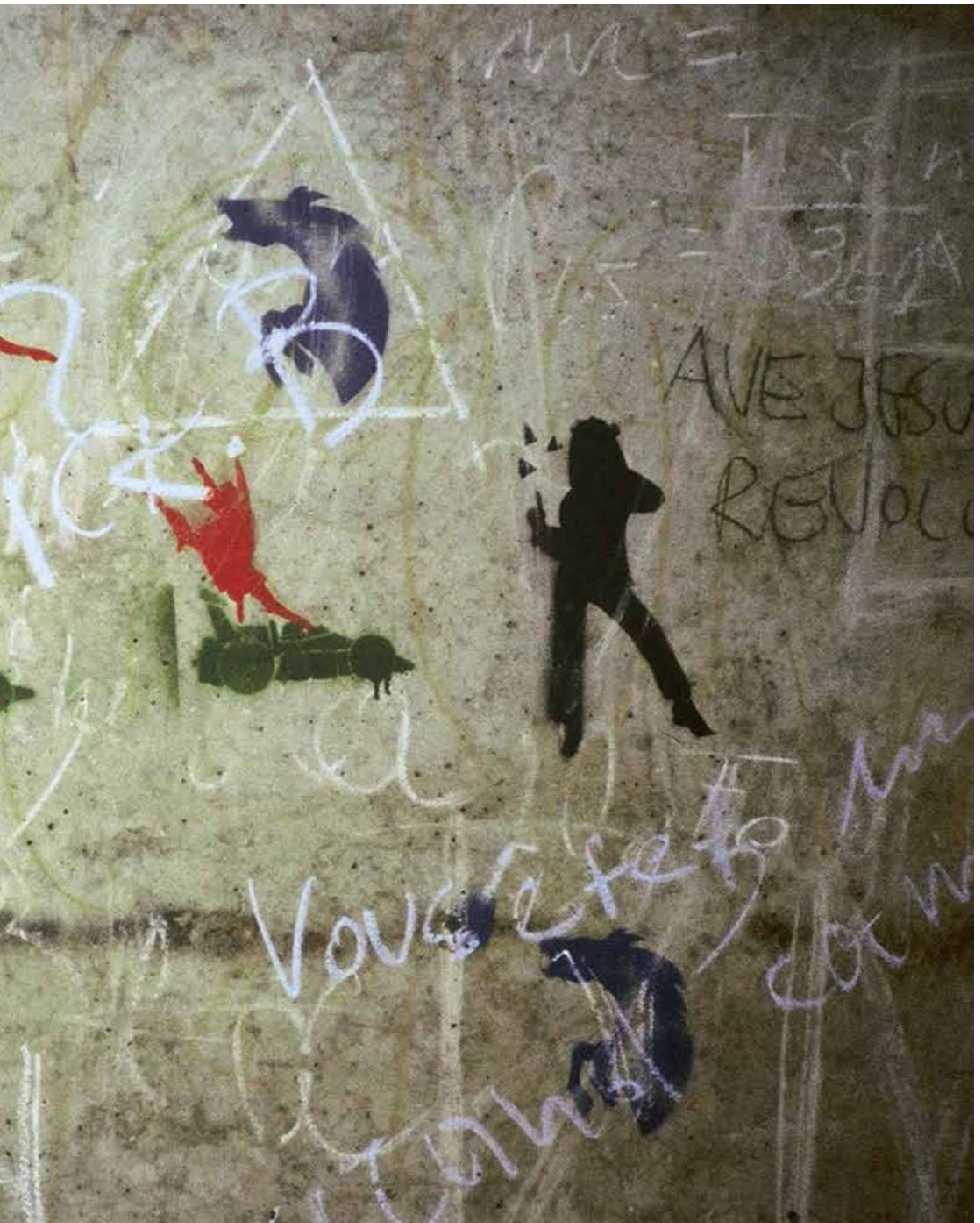
Zmiany to powstanie tej książki i już istniejąca polskojęzyczna literatura przedmiotu. Zmiany to także to, iż coraz więcej osób nie je mięsa, nie bierze kredytów i budzi się z matriksu.

Tekst na podstawie rozmowy i e-maila od Egona Fietke opracował Marcin Rutkiewicz. Wszystkie zdjęcia pochodzą z kolekcji Samodzielnego Ośrodka Badawczego Wspólnoty Leeeżeć.



a. DIY – skrót od angielskiego zwrotu Do It Yourself – określenie idei związanej z samodzielnym wykonywaniem pewnych zadań. W tym wypadku dotyczy wywodzącej się z subkultury hippie i punk (choć do niej się nieograniczającej) idei samodzielnego wytwarzania, m.in. robienia zinów, ręcznego malowania naszywek i koszulek, wydawania utworów muzycznych nagranych własnym sumptem, organizowania koncertów bez pomocy sponsorów.
b. Konstrukcja w Procesie – awangardowy festiwal artystyczny, odbywający sie w wielu miastach na świecie. Jego inicjatorem i organizatorem był polski artysta Ryszard Waśko. Pierwsza edycja festiwalu odbyła się w 1981 r. w Łodzi, a ostatnia w 2000 r. w Bydgoszczy.
c. Zob. słownik s. 266.
d. Zob. słownik s. 266.
e. Caligari – chodzi prawdopodobnie o film *Gabinet doktora Caligari,* czołowe dzieło ekspresjonizmu niemieckiego z 1920 r.

GRAFFITI ARTYSTYCZNE (1980 – 1990)



1980

FAUSTYN CHEŁMECKI

O własnych szablonach i graffiti ogólnie

Skąd się wzięło odbijanie szablonów na ulicach? Stąd, że malowałem obrazy za pomocą szablonów. Lubię, jak jest rzucik na obrazie, powtarzalne elementy, rytm… Przeważnie malowałem tak, że przygotowywałem najpierw zacierkę szpachlową, potem w nią pakowałem jakiś wzorek, czasem rozrzucony tylko na fragmencie, no i dopiero na tym robiłem historię. Tak generalnie do dzisiaj maluję. Pod koniec lat 70. i na początku 80. projektowałem i szyłem ciuchy. Raczej dla siebie, ale też dla znajomych muzyków, zespołów rockowych i do sklepów. Czasami drukowałem całe bele płótna. Nadruki robiłem aerografem lub wałkiem. Niektóre szablony wykorzystywałem i do tego, i na ulicy.

Na ulicach szablony zacząłem odbijać przed stanem wojennym. W 1980 r. mieliśmy wystawę, czyli musiało to być w tamtym roku, mniej więcej kiedy zaczęła się Solidarność. I przestałem w 1987 r., bo wtedy inni zaczęli się podpisywać na murach.

W 1981 r. robiłem szablony polityczne. To polityka rzuciła moją działalność na ulice. Ale trudno oddzielić politykę od nie-polityki, szczególnie w tamtym okresie, w czasach opresji i walki – moim zdaniem przez to, że nawet jeśli jakieś szablony były kompletnie niepolityczne, to w kontekście i tak były bardzo polityczne. Tego nie da się rozdzielić. Moje życie składa się ze sztuki, z polityki, życia codziennego… Wszystko jest razem. Uważam, że artysta to ten całokształt. Całe twoje bycie to ty.

W czasach Solidarności nie pisałem solidarnościowych haseł. Jestem anarchistą. W latach 1980–1981 odbijałem szablony typu „Viva anarchia", „Niech żyje LSD" – typowe, raczej hipisowskie. Na przykład szablon przeciwko Żarnowcowi[a] jest nasz, Praffdaty[b] – nie ma jednego autora, jest wspólny. W Praffdacie robiłem dużo takich rzeczy jak „Legalize it", ale kto by spamiętał… Chodziliśmy po mieście i waliliśmy te szablony w rozmaitych miejscach, na ścianach, różnych skrzynkach, chodnikach, asfalcie, w przejściach podziemnych. Całe bramy i ściany były pomalowane. Również bardzo wysoko, do poziomu kilku pięter. Mieliśmy specjalne granaty z kolorami. Robiliśmy je tak, że ze starych żarówek wyrywaliśmy metalowy gwint, wlewaliśmy farbę i zaklejaliśmy wlew. Taki granat swobodnie dolatywał do 6. piętra, robiąc wspaniałe plamy i zacieki.



Faustyn Chełmecki
(ur. w 1961 r. w Warszawie)

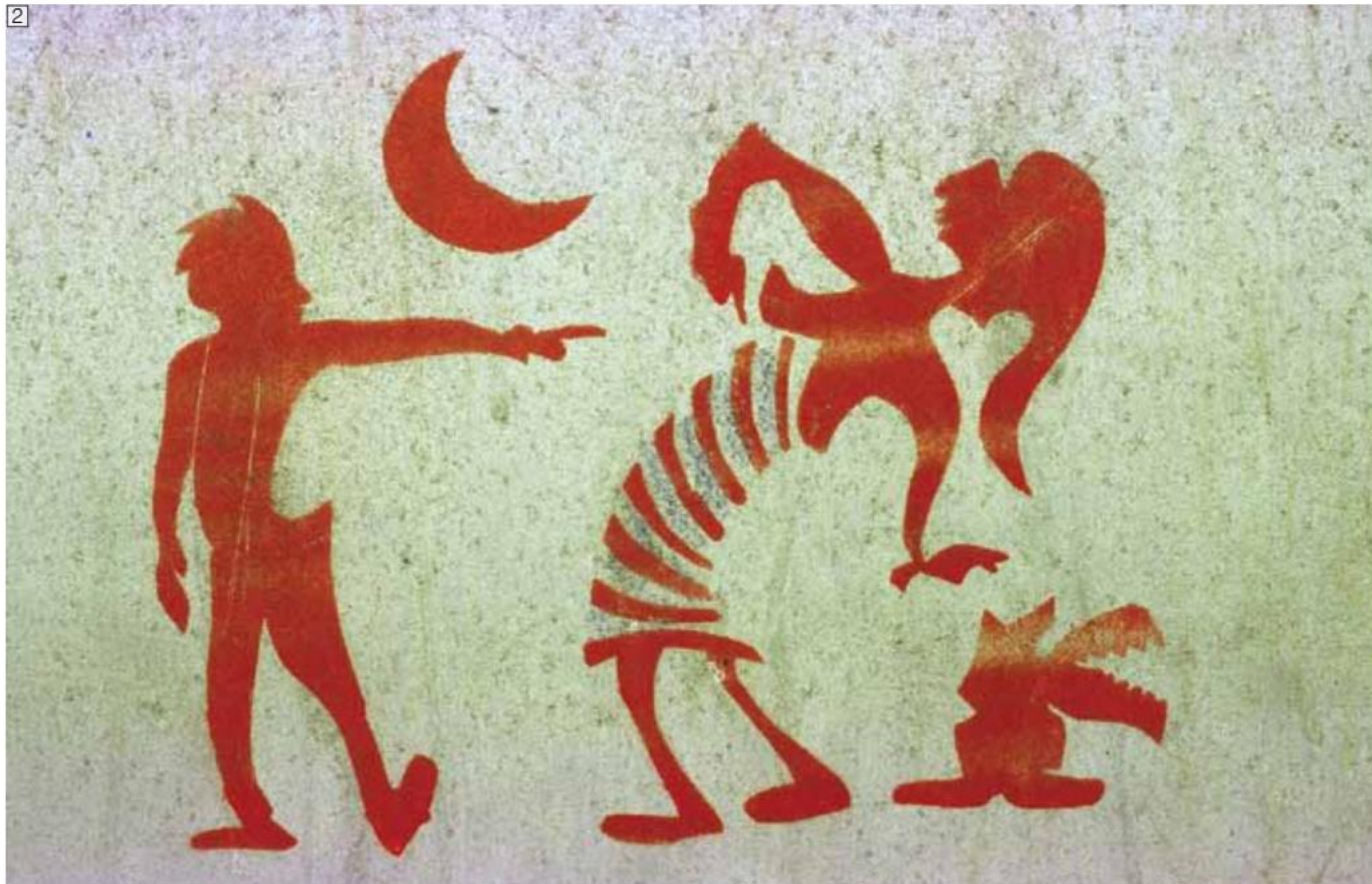
Malarz. Autor aranżacji wnętrz i scenografii. Happener i akcjonista. Prekursor odbijania szablonów na murach (1980 r.). Członek założyciel Stowarzyszenia Twórców Kultury „Praffdata". Współorganizator manifestacji i innych form protestów. Współpracował na scenie z zespołami: Tot-Art, Daab, Deuter, Dezerter, Kryzys, Zgoda, Atrocious Filth, Steel, Kormorany. Mistrz świata w terenowym rzucie młotkiem do telewizora (1996 r.). Kilkukrotny mistrz w ogólnopolskich zawodach kapslowych. Były wiceprezes korporacji budowlanej. W latach 90. w okolicach Gotek k. Olsztyna realizował projekt Niezależna Świątynia Sztuki.

fot. Faustyn Chełmecki



1

2



Od mniej więcej 1984 r. robiłem szablony niepolityczne. I bez podpisu. To dla mnie dwie ważne rzeczy: że bez podpisu i bez silenia się na tworzenie jakiegoś wyraźnego sensu. Jak wszyscy w 1987 r. zaczęli się podpisywać, swoje znaczki zostawiać, to w ogóle przestało być dla mnie interesujące, bo albo robimy na ulicy sztukę anonimowo, albo się promujemy. Ja zawsze byłem przeciwko autopromocji. Więc przestało mnie to już wtedy kręcić, a zaczęło denerwować, bo rysunki często były podpisane tylko po to, żeby było wiadomo, kto je zrobił. A dla mnie to było zaprzeczenie idei odbijania szablonów na ulicach, w przestrzeni wspólnej. Podpisywanie to jakiś amerykański absurd. Bo chodzi o prawa autorskie, że każdy chce mieć wyłączne prawo do tego, co stworzył. Absurd absolutny. Sam nigdy nie podpisywałem ani nie tytułowałem swoich szablonów. Żadnych nazw. Generalnie odbijałem je na Powiślu, w centrum i na Starym Mieście. Czasami też poza Warszawą, gdy byłem w podróży, ale tylko w Polsce, bo do upadku komuny w 1989 r. nie miałem paszportu. Tylko ten najstarszy szablon, *Wisznu* z 1980–1981, jest teraz w różnych miejscach świata, bo po 1989 r. z nim jeździłem. Odbijałem go z tyłu moich obrazów jako podpis i na ścianie Muzeum Azji i Pacyfiku[c]. Wisznu był w dwóch wersjach: z bronią i bez, i w kilku formatach: 2m, A3, A4 i A5. Odbijałem szablony, chodząc po mieście. Najczęściej idąc z domu np. do Akwarium[d], więc najwięcej ich było na trasach Górnośląska[e]–Akwarium, Górnośląska–Remont, Górnośląska–Stare Miasto. Miałem kilka ulubionych ścian, np. na Przemysłowej, tuż obok mnie, był taki dom ze smokami z metalu nad wejściami i białą ścianą. Tamtejszy dozorca podkręcał moją działalność, ponieważ regularnie zamalowywał moje szablony. Właściwie codziennie sobie coś walnęliśmy. Myślę, że dostał polecenie, żeby zamalowywać.

Ja w ogóle lubię szablony. Szablon i wałeczek. Najczęściej wałeczek, rzadko spreje, bo brudzą ręce i były bardzo trudno dostępne. Szablony były małe, no

Twórcą szablonów jest Faustyn Chełmecki. Odbite zostały w Warszawie w latach 1983–1987. Autorem wszystkich zdjęć jest Tomasz Sikorski.

Strona tytułowa: szablony na filarze mostu Łazienkowskiego, 1986–1987.

1. Bez tytułu, filar mostu Łazienkowskiego – 1986–1987.
2. Bez tytułu, filar mostu Łazienkowskiego – 1986–1987.

3

4



5



6



to plecaczek, wałeczek, trochę farbki… – to zawsze mogłem mieć z sobą. Farbkę na chodnik, wałeczek… bach! I gotowe! Te szablony były malutkie, poręczne, ale przez to, że były małe, jak się je machnęło na pustej ścianie czy wystającej skrzynce, były bardzo dobrze widoczne. Szablony mocno przyciągają uwagę, bo mają precyzyjne kształty, a jednocześnie nie były na tyle duże, żeby zaraz następnego dnia zostały zamalowane. Przykładowo ściana na Górnośląskiej przy Rozbracie przetrwała wiele lat niezamalowana, ponieważ nie było tam maziaja, nie było podpisu, żadnego tagu. Nikt się wtedy nie chwalił, że umie się ładnie podpisać. Szablony coś przedstawiały. I to do ludzi łatwiej docierało. A maziaj jest tylko maziajem. Rozumiem to podpisywanie się w Nowym Jorku, gdzie dzieciaki nie potrafią pisać i wielkim osiągnięciem jest dla nich zrobienie sobie trzyliterowego podpisu. Natomiast w Polsce wszyscy chodzili do podstawówki. Każdy umie pisać. Nie ma się czym chwalić.

Nie mam żadnych zdjęć swoich szablonów. Nie zbieram dokumentacji. W ogóle nie lubię gromadzić świadectw przeszłości. Nigdy bym nie wpadł na to, żeby robić fotografie swoim szablonom. Po co? Kiedyś nie zajmowałem się w ogóle wspominaniem tej działalności, datowaniem itd. Ale po 50. urodzinach stwierdziłem, że i tak mnie to czeka – katalogi, książki, wszystkie te bzdety… Ja to nazywam zbowidem[f], tworzeniem zbowidu, przez jednych w sztuce, przez innych w rock'n'rollu. Każdy chce stworzyć własny zbowid. A ja żyję tu i teraz. Pieprzę przeszłość. Teraz malujemy obrazy z Maćkiem Wilskim. Mamy już kilka gotowych, dużych, każdy ponad 3 x 6 m.

Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Faustynem Chełmeckim w Warszawie 24 maja 2011 r. oraz jego e-maili, opracował Tomasz Sikorski.



a. Elektrownia Jądrowa Żarnowiec budowana w latach 1982–1990 nad Jeziorem Żarnowieckim. Zmiana warunków ekonomicznych w Polsce po 1989 r., a także długotrwałe protesty aktywistów i negatywny odbiór przez część społeczeństwa, który wzmógł się szczególnie po katastrofie w Czarnobylu, spowodowały, że budowa została przerwana i elektrownia nie powstała.
b. Stowarzyszenie Twórców Kultury „Praffdata" powstało w 1984 r. jako niezależna formacja artystyczna skupiająca muzyków, malarzy, poetów, aktorów i innych twórców. Jest prekursorem światowego aliengroundu. Najwięcej szablonów Praffdaty było w okolicach ronda Wiatraczna w Warszawie, gdzie mieszkała większość członków ruchu; szablony robili Jakubek i Dudi.
c. W Warszawie, przy ul. Ludnej.
d. Akwarium Jazz Club – pierwszy w Polsce klub jazzowy, założony w 1970 r. w centrum Warszawy, przy ul. Emilii Plater.
e. Gdzie mieszkał autor.
f. ZBoWiD (Związek Bojowników o Wolność i Demokrację) – organizacja kombatancka utworzona w 1949 r. Do 1989 r. politycznie i organizacyjnie podporządkowana Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

3. Bez tytułu, filar mostu Łazienkowskiego, widok ogólny (por. s. tytułowa i fot. nr 1), 1986–1987.
4. *Wisznu*, 1983.
5. Bez tytułu, 1984.
6. Bez tytułu, 1984.
7. Bez tytułu, filar mostu Łazienkowskiego, 1986–1987.

1985

TOMASZ SIKORSKI

O własnych szablonach

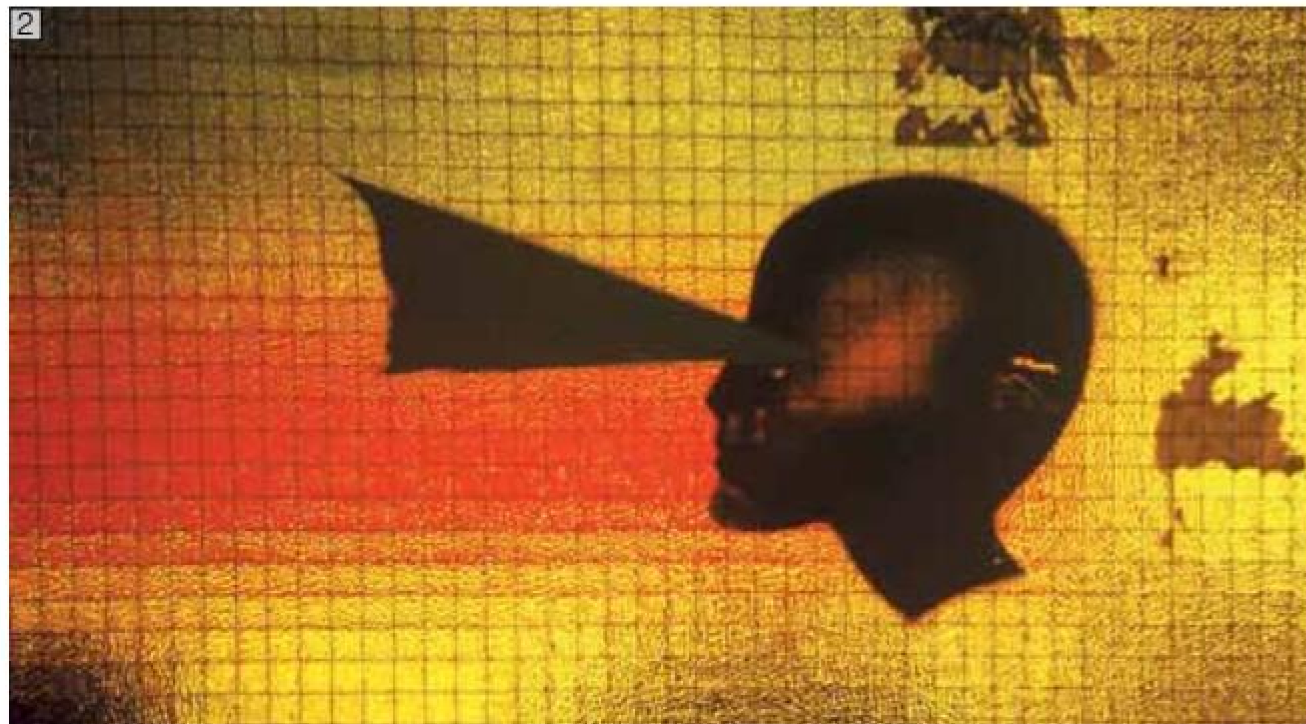
Pierwszym ulicznym dziełem sztuki, które widziałem, i to od razu w oryginale, w dodatku bardzo niedaleko miejsca, gdzie wówczas mieszkałem, była seria grup figuralnych wykonanych białą i czarną farbą na murach starych kamienic w okolicy skrzyżowania ulic Żelaznej i Grzybowskiej na warszawskiej Woli. (Termin „graffiti" w Polsce wówczas jeszcze nie funkcjonował – pojawił się jakieś 10–15 lat później). Nie pamiętam, kiedy to było, ale mogłem je widywać, chodząc ul. Żelazną do liceum na Platynowej (XL LO im. Stefana Żeromskiego). W mojej klasie był utalentowany artystycznie chłopak, Włodek Fruczek. Obaj, choć osobno, musieliśmy tę szkołę porzucić. Ja – wiosną 1970 r., mniej więcej wtedy, kiedy powstały malunki. Pierwszy raz sfotografowałem je chyba w 1974 r. Musiało upłynąć wiele lat, zanim dowiedziałem się, kto jest ich autorem. Okazało się, że zrobił je właśnie mój kolega z klasy Włodek Fruczek. Obszar, w którym Fruczek namalował swoje postacie, to dawny teren warszawskiego getta i do późnych lat 80. skupisko powojennych ruin, pokaleczonych kamienic, dzikich przybudówek, jakichś warsztatów, baraków i nagich, starych murów. Okolica tajemnicza, posępna i groźna. Dla chłopców – fascynujący plac zabaw. Dla starszych – teren, który przypominał wojnę, okupację i powstanie. Czasem jest tak, że to, co bliskie i przez to jakby oczywiste, wydaje się mało ważne. Ale te grupy postaci na starych ceglanych ścianach, w dramatycznych układach ciał i w specyficznym kontekście wojennego swądu, mimo że powstały niedaleko domu, zapisały się trwale w mojej pamięci. Powracałem tam wielokrotnie, czasem robiąc nowe zdjęcia coraz mniej widocznym malunkom.

Kolejnym bodźcem grafficiarskim była dla mnie walka polityczna na murach w okresie Solidarności. Zmaganie z upiornymi komuchami było paskudne przez samą upiorność komuchów. Polityka w takim wydaniu mnie brzydziła, a od działań stadnych zawsze mnie odrzucało. Sztywny podział „my–oni" był dla mnie patologią sam w sobie. System trzeba było zwalczać, ale niekoniecznie pod szyldem opozycji i związków zawodowych. Fascynowała, ale też drażniła mnie retoryka i stylistyka obu stron, ich zacietrzewienie, militarny radykalizm, różne ostre sformułowania, wykrzyknikowy styl. Trudna do przyjęcia

Szablony Tomasza Sikorskiego, Warszawa 1985–1986.
Fot. autora.

1. Szablon bez tytułu
   na przystanku autobusowym,
   ul. Rozbrat, 1986.
2. j.w.


1


2





3. *Pocałunek*, ul. Furmańska, 1986.
4. *Nowa Syrenka* na plamie po zamalowanej kotwicy Solidarności, ul. Rozbrat, 1985.
5. Bez tytułu, 1986.
6. *Nowa Syrenka*, 1985, budka telefoniczna, ul. Rozbrat róg Górnośląskiej.

była też strona graficzna ulicznych komunikatów. Ich narastanie tworzyło w Warszawie gęstniejącą, agresywną brzydotę i ponurą opresję.

Dlatego z radością powitałem na ulicach Warszawy pojawienie się krasnali Majora Fydrycha. Kolorowe, czasem małe jak dłoń krasnoludki w spiczastych czapeczkach i z kwiatkiem w dłoni były desantem z planety innej świadomości. Były manifestacją jakiejś innej drogi, którą mógłby być powrót do normalności. Uśmiechające się, wymachujące kwiatkiem krasnale nie wykrzykiwały haseł politycznych, lecz manifestowały to, czego wówczas dramatycznie brakowało: ciepło, miłość, delikatność dzieciństwa, normalność, życie. Krasnale nie walczyły bezpośrednio przeciwko totalitarnemu systemowi komuchów, ale go zwyciężały, apelując nie do jakichś bezosobowych sił, nie do munduru, lecz do człowieka. Machały kwiatkiem nie do porucznika ubeka o imieniu Kazimierz, lecz do Kazika pracującego w ubecji, nie do betonowego partyjniaka Józefa, ale do Ziutka, któremu mama czytała o krasnoludkach, gdy partia jeszcze nie istniała. Pomarańczowa Alternatywa zwracała się do ludzi, nie do organizacji. Dlatego wykorzystywała ulice. Warszawskie krasnale powstały w listopadzie i grudniu 1982 r. Fotografowałem je wiosną następnego roku.

Rok później znalazłem się na Manhattanie. Od razu porwała mnie siła tamtejszego graffiti, w większości apolitycznego, artystycznego, wnoszącego do porządkowanego komercją mieszczańskiego świata wizualne głosy, wykrzykniki i szepty nieznanych ludzi. Jasne było, że im nie chodzi o żadną walkę na murach (agitacja i protest były niemal nieobecne), ale o komunikat, o niezależne i spontaniczne trafianie do innych ludzi, o znak potwierdzający istnienie. Wiele z tych rzeczy było naprawdę przejmujących, zwłaszcza tych anonimowych, powstających w dzikich i groźnych, unikanych przez nie-mieszkańców obszarach miasta (wtedy były to: wschodnia część East Village, Lower East Side, Harlem, Bronx). Błądząc na rowerze w poszukiwaniu kolejnych dzieł, zrozumiałem, jak ważny w artystycznym graffiti jest kontekst. Każdy kontekst – wizualny, przestrzenny, semantyczny, polityczny, nawet dźwiękowy i zapachowy. Kolorowy motyw na rozpadającym się budynku, pośród śmieci i świadectw upadku działał jak śpiew skowronka w fabryce. Ten sam motyw na odpicowanej fasadzie gmachu jakiegoś urzędu byłby niczym, najwyżej irytującą, niepotrzebną szpetotą.


6

W graffiti politycznym chodzi zazwyczaj o dotarcie do jak największej liczby odbiorców i pod tym kątem wybiera się miejsca. W graffiti artystycznym liczy się nie liczba odbiorców, lecz to, czy dzieło działa. Żeby dobrze działało – musi współgrać z charakterem miejsca i atmosferą otoczenia. Takich kontekstualnych dzieł ulicznych na Manhattanie było w latach 80. wiele. Latem 1984 r. widziałem jeszcze ostatnie ze słynnych rysunków Keitha Haringa, wykonanych kredą na czarnych arkuszach, naklejanych przez pracowników metra na plakatach, których licencja wygasła. Unikatowe, odręcznie zrobione, wyraziste i pełne treści rysunki w podziemiach metra, w huku pociągów i pośród komercyjnych plakatów reklamowych rzucały się w oczy i zachwycały jak kryształy.

Zwiedzałem nowojorskie muzea i słynne galerie sztuki, ale wolałem obcować z graffiti, które wykwitało w różnych dziwnych i fascynujących zakamarkach miasta. To było dla mnie coś nowego, silnego i ujmującego w swojej bezpośredniości, autentyczności i anonimowości.

Pierwsze szablony odbiłem na chodnikach 7. ulicy w strachu przed policją i groźbą grzywny (wówczas była to ogromna dla chłopaka z Polski kwota 500 $).

W Nowym Jorku poznałem Henry'ego Chalfanta, znawcę nowojorskiego graffiti, autora książek *Subway Art* i *Spraycan Art*. Przez jego studio w Soho przewijali się różni graficiarze ze swoimi historiami. Jeden opowiadał z dumą, jak w jakiejś galerii we Włoszech sprzedał swoje graficiarskie rzeczy wykonane na tę okazję na klasycznych blejtramach. Inny – jak szybko i bezpiecznie pokonać płot zwieńczony drutem kolczastym, by dostać się do stojącego składu metra.

Już pierwszy pobyt w Nowym Jorku w latach 1984–1985 przyniósł dużą kolekcję zdjęć tamtejszego graffiti. Był to zresztą najlepszy jego okres. Fotografowałem na kliszach do przezroczy, kieszonkowym olympusem. Kupiłem też mały profesjonalny magnetofon kasetowy z dwoma mikrofonami do stereofonicznego zapisu, by rejestrować dźwięki miejsc, w których robiłem zdjęcia. Urodził się z tego, z pomocą muzyka i dźwiękowca Tadeusza Sudnika, pokaz audiowizualny *Nowy Jork – sztuka ulic*, składający się z ok. 300 zdjęć i mieszaniny wybranych kawałków muzycznych przeplatanych dźwiękami Nowego Jorku. Prezentowałem ten pokaz w kilkunastu instytucjach kultury w Polsce, poczynając od Pracowni „Dziekanka" i Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie (oba w listopadzie 1985 r.). W marcu 1986 r. ten sam pokaz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu wzbudził takie zainteresowanie, że ludzie nie mieścili się w sali, a mimo to stali pod drzwiami, chyba po to, żeby słyszeć dźwięki.

Kiedy jesienią 1985 r. wróciłem z kolorowego, rozwibrowanego Nowego Jorku do Warszawy, ponurość i marność jej ulic, zszarzali ludzie, aura beznadziei i smutku – wszystko to było dołujące. Zrobiłem kilka nowych szablonów. W serii pierwszych była syrenka odrzucająca swoje militarne żelastwo (jej ramiona w tym geście tworzyły znak „V"). Wówczas na ulicach Warszawy nie widziałem jeszcze żadnych szablonów. Nie musiałem szukać pustych ścian, bo wszystkie były albo gołe, albo świeżo przemalowane, albo z obskurnymi plamami farby po zamalowanych znakach walki politycznej. Dla mojej Syrenki – jako symbolu nadchodzącego zwycięstwa rozumu – najwłaściwszym podłożem były właśnie plamy pozostawione przez zamazywaczy. Dla reszty szablonów wybierałem różne inne miejsca. Odbijałem je nocą, samotnie i na drżących nogach, bo żaden z moich kumpli nie odważył się mnie ubezpieczać. Konsekwencje mogły być różne, ale wszystkie przykre: aresztowanie, wyrwanie z ucha kolczyka, pobicie na komisariacie, kolegium, sąd. Powtarzałem sobie jednak mantrę: „Mój ojciec jako nastolatek ryzykował życiem, robiąc graffiti antyhitlerowskie w okupowanej Warszawie (był członkiem Szarych Szeregach, później walczył w powstaniu warszawskim w batalionie „Parasol" AK), a ja ryzykuję przecież nieporównywalnie mniej – w najgorszym razie pobicie". Moje szablony zresztą nie były wprost antysystemowe, nie były antysowieckie, w ogóle nie były „anty". Dla ubecji żaden łup. Dla ludzi na ulicach mogły być po prostu sygnałami ze świata normalności, ale dla totalitarnego systemu – przez swój humanitaryzm, indywidualizm i niezależność – były subwersją.

Zbiór moich szablonów liczył ok. 20 sztuk. Odbijałem je prostą metodą farbki i wałka. Tylko sporadycznie sprejami, bo o te było w PRL-u bardzo trudno. Robiłem to od czasu do czasu, z przerwami, mniej więcej przez rok – gdzieś do końca 1986 r. Moje szablony w Polsce pojawiły się poza Warszawą tylko w Zielonej Górze. Latem 1987 r. ich kopie zawiózł tam Marek Dżony Majewski i odbił w kilku miejscach. Potem porwały mnie inne rzeczy i jesienią 1987 r. wróciłem do Nowego Jorku. Znów fotografowałem graffiti, czasem te same rzeczy nieco odmienione, ale swoich już nie dokładałem. Powiększył się zbiór zdjęć i rozrósł nieco pokaz przezroczy. Energia graffiti w Nowym Jorku wówczas

7

8



7. *Pocałunek w stopę*, ul. Karowa 31, 1986.
8. Bez tytułu, 1986.
9. *Pocałunek* i *Pływak*, ul. Krakowskie Przedmieście 7, 1986.


9




10


11


12


13

jednak słabła. We mnie zapał do malowania na murach ustał zupełnie. Kiedy jesienią 1989 r. znów znalazłem się w Warszawie, swoich szablonów już nie tknąłem. W stolicy pojawiło się już wtedy wiele rzeczy innych autorów. Moja robota była wykonana. Wtedy już inni robili swoje. Artystyczne działania tonęły jednak w narastającym zalewie nic nieznaczących bazgrołów, chuligańskich wybryków i wulgaryzmów. Była to dzika erupcja poczucia wolności, kiedy głupcy myśleli, że jak jest wolność, to wszystko wolno i nie ma odpowiedzialności. Budziło to we mnie dziwną mieszaninę uczuć: satysfakcję, że coś drgnęło, i jednocześnie niesmak, że dominują rzeczy prostackie i nachalne. Za dużo sztubackiej głupoty, za dużo naśladownictwa, za dużo wulgaryzmów, za dużo sygnowanych bzdetów, za dużo scribble-scrabble, za dużo wszystkiego. W cały ten zgiełk wmieszały się jeszcze na dodatek akty bezdennej głupoty i upiornego wandalizmu, typu jazda sprejem po zabytkach. Trochę jeszcze, ale już bez zapału, fotografowałem nieliczne i trudne do wyłuskania artystyczne perełki pośród dzikiego wysypu ulicznej ekspresji.

Dla mnie najciekawsza, oryginalna część historii polskiego graffiti kończy się w roku 1989 wraz z narodzinami wolnej Polski.

O graffiti ogólnie

W 1990 r. we współpracy z Ewą Gorządek byłem kuratorem wystawy *Sztuka szablonu (antyplakat)* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Była to chyba druga w Polsce (po wrocławskiej *Sztuce szablonowej* w Galerii „W Pasażu" w 1989 r.) prezentacja ulicznych szablonów artystycznych w instytucji sztuki. Wystawa z dużym pokazem slajdów mimo ciekawych eksponatów była słaba. Widać było wyraźnie, że przeniesienie ulicznych dzieł z ich właściwego kontekstu na ściany wnętrz salonów sztuki i seryjne odbijanie szablonów równiutko na jakichś specjalnie przygotowanych podłożach jest tylko próbą inwentaryzacji i pokazem dokumentacji. Dzieła ulicy najlepiej działają na ulicy.

O muralach

Tak jak nie lubię nachalnej sztuki, tak też nie potrafię polubić murali, nachalnych przez samą skalę. Doceniam je jako rzeczy często świetne i koncepcyjnie, i graficznie, ale uważam po prostu, że nie wszystko i nie wszędzie. Z muralami jest tak jak z wieloma obiektami współczesnej architektury: najlepiej wyglądają jako projekty – na makiecie, w komputerze, na zdjęciu w gazecie, gdzieś w nieokreślonym wirtualu, ale nie w realności miejsca, w którym żyję. Podobnie jak Włodek Fruczek boleję nad tym, że niedobitki żywych, pięknych, magicznych, ceglanych ścian są dziś bez opamiętania tynkowane lub zamalowywane przez rozszalałych muralowców. Taki los spotkał całkiem niedawno ogromną cudowną (niegdyś) ścianę w Warszawie przy ul. Waliców 14, na której w 1970 r. malował Fruczek. Ktoś od kogoś dostał pewnie jakieś pozwolenie, jakieś środki i zamalował całość (ok. 1000 m^2) na biało. Na tym umieścił napis: „KAMIEŃ I CO.". I co? I nic. Ściana od tego czasu milczy.

Tomasz Sikorski, sierpień 2011 r.

10. Bez tytułu, ul. Oboźna, 1985.
11. *Skoczek*, ul. Nowy Świat 72, 1985.
12. *Mustang*, 1985.
13. *Biegacz*, 1985.
14. Wzięty z ulicy i przerobiony szablon T. Sikorskiego na okładce płyty T.Love *Alternative*, proj. graf. okładki – Janusz Knorowski, 1986 (por. fot. nr 2 i 8).

14



1984

PAWEŁ JARODZKI

O latach 80., ulicach, LuXusie i szablonach

Rzecz dotyczy czasów na tyle dawnych, że każdy może mieć teraz swoją równouprawnioną wersję. Jednak bezdyskusyjny jest fakt, że ulice były wtedy wyjątkowo szarobure i depresyjne. Wydawało się, że system oprócz strasznej, brudnej mazi produkował tylko jeden rodzaj farby o dziwnym, przypominającym odchody niezdrowego osobnika kolorze.

Całe nasze życie toczyło się głównie na ulicy i można śmiało powiedzieć, że to my byliśmy ulicą. Praktycznie nie było żadnych publicznych miejsc spotkań, z których nie bylibyśmy przeganiani. W całym mieście był jeden klub jazzowy i nasza pracownia na wrocławskiej akademii. Była ona zawsze pełna ludzi, i to w większości nie studentów. Pełniła funkcję klubu, salonu dyskusyjnego, miejsca wymiany nagrań muzycznych, a nawet bywała zakładem fryzjerskim. Bo tylko u nas można było uzyskać uczesanie à la Sid Vicious.

Była ona też szkołą. Uczyliśmy się od siebie nawzajem, m.in. jak zrobić szablon, jak go odbić. To, co napisałem wcześniej, czyli stwierdzenie, że byliśmy ulicą, jest ważne dla dalszego wywodu. Byliśmy kolorowymi ptakami tej depresyjnej przestrzeni i dlatego bardzo dbaliśmy o nasz wygląd. Stąd głównie wzięło się zainteresowanie szablonem. Jest to technika, która w prosty sposób pozwala przeobrazić zwykły podkoszulek w awangardowo i prowokacyjnie przyozdobiony t-shirt.

Produkowaliśmy szablony masowo i ozdabialiśmy nimi zarówno wspomniane podkoszulki, jak i inne części garderoby, obrazy, różne sprzęty i strony wydawanego przez nas samych magazynu „LuXus". To jednak nie my wynieśliśmy je na ulicę. Zrobili to znacznie od nas młodsi ludzie, którzy spędzali wiele czasu w naszej pracowni. Robili pod naszym okiem własne szablony, kopiowali to, co u nas zobaczyli, a ci, którzy mieli więcej energii niż pomysłowości, pożyczali nasze szablony, odbijali na ulicy i zwracali. Zawsze w całości i nieuszkodzone. A wtedy była to działalność naprawdę partyzancka i niebezpieczna. Władza i społeczeństwo uparły się wtedy, że brud i syf ulic są wartością nadrzędną. Dlatego zarówno kolorowy i niekonwencjonalny wygląd, jak i malowanie po ścianach były surowo potępiane. Właściwie tak jest do dzisiaj – to jedna z tych rzeczy, które zostały nam po tamtych czasach.

Paweł Jarodzki, 2011 r.

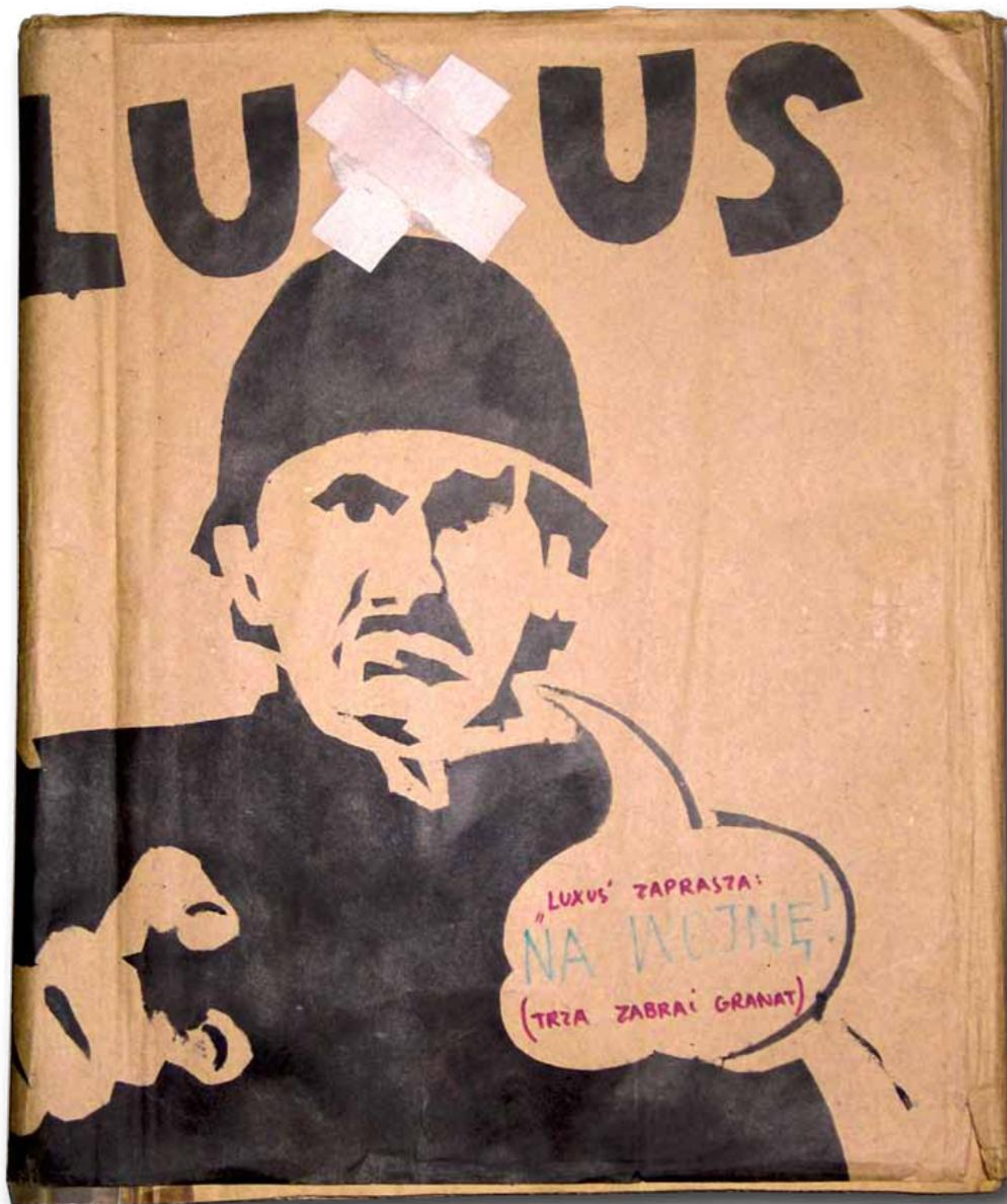
1. Paweł Jarodzki, *Autoportret*.
2. Okładka jednego z numerów magazynu „LuXus", z archiwum Pawła Jarodzkiego.
3. Strona magazynu „LuXus", z archiwum Pawła Jarodzkiego.
4. Strona magazynu „LuXus", z archiwum Pawła Jarodzkiego.

Paweł Jarodzki (ur. w 1958 r. we Wrocławiu)
Malarz, grafik i rysownik. Absolwent ASP we Wrocławiu. Profesor macierzystej uczelni. Autor akcji w przestrzeni miejskiej, tekstów o sztuce, a także podręczników i komiksów dla dzieci. Kurator programu BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej. Na początku lat 80. wraz z przyjaciółmi zaczął wydawać fanzinowy magazyn „LuXus", w którym wykorzystywano głównie technikę ręcznie odbijanego szablonu. Podczas pracy nad magazynem artyści zawiązali grupę artystyczną LuXus. Skład LuXusu zmieniał się, był demokratyczny i niejednorodny, ale trzon grupy tworzyli: Paweł Jarodzki (lider i autor nazwy), Ewa Ciepielewska i Bożena Grzyb-Jarodzka. Najbardziej aktywny okres działania grupy przypadł na lata 1984–1988.

1



2



3



4



1986

ALEKSANDER OLO ROSTOCKI

O własnych szablonach

Na pewno miałem dużo czasu – myślę, że czasem za dużo. Brakowało mi przygotowania artystycznego, ale koniec końców chciałem zostać artystą, nie wiem, czy na skutek graffiti. Chyba nie, bo już wcześniej malowałem obrazy, a babcia w dzieciństwie prowadzała mnie na wystawy sztuki współczesnej. Widziałem graffiti Tomka Sikorskiego – to była jakaś inspiracja. Były takie tajemnicze. Widziałem je w okolicach Dziekanki. Mieszkaliśmy wtedy na Powiślu, to ten rejon: Bednarska, Krakowskie Przedmieście, Karowa, Nowy Świat. Kiedy zobaczyłem je pierwszy raz, było to dla mnie coś zupełnie innego, właśnie bardzo tajemniczego. Mógł to być 1985, 1986 r. Pierwsze szablony zrobiłem chyba zaraz potem, w 1986, a przestałem na studiach, czyli około 1992 r.

Swoje rzeczy robiłem w Warszawie, we Wrocławiu i w Łodzi. Generalnie nie lubiłem prostej publicystyki. Wolałem dzielić się emocjami. Skąd Chrystus? Nie wiem. Zawsze byłem na swój sposób religijny. Był też szablon z żyletkami, na Bednarskiej. Czy te żyletki miały coś znaczyć? Nie wiem. Raczej nie, dla mnie to był motyw abstrakcyjny. To jest mój późny szablon, zrobiony nową techniką. Zacząłem wtedy kombinować, bo szablon papierowy był dosyć ograniczający. Więc wymyśliłem coś w rodzaju sitodruku. Miałem siatkę na komary, jeszcze z Afryki przywiezioną, drucianą, którą przybijałem do blejtramu. Do siatki można było przyklejać dowolne rzeczy, tworząc w ten sposób szablon na siatce, która w bardzo niewielkim stopniu się odbijała. W zasadzie na porowatym tynku była niewidoczna, a dzięki niej można było osobno wycinać poszczególne elementy i potem umieszczać je na obrazie, co zapewniało dużo większą precyzję. No i sito było sztywne, nie gibało się, nie paczyło pod wpływem farby, a poza tym można było robić

1


2




Aleksander Olo Rostocki (ur. w 1971 r. w Warszawie)
Specjalista w przemyśle papierniczym i poligrafii. Absolwent Politechniki Warszawskiej. Zajmuje się historią wojskowości, badaniami w zakresie identyfikacji personalnej i genealogii militarnej. Autor publikacji z zakresu poligrafii i historii wojskowości. Pracuje wolontarystycznie na rzecz kombatantów powstania warszawskiego. Autor wystawy niepublikowanych zdjęć z powstania warszawskiego zorganizowanej pod patronatem Politechniki Warszawskiej (2010 r.).
Fot. Aleksander Olo Rostocki

Autorem wszystkich szablonów jest Olo. Każdy został odbity w Warszawie. Autorem wszystkich zdjęć jest Tomasz Sikorski.

1. *LWP* (Ludowe Wojsko Polskie), ul. Wspólna, 1986–1988.
2. *Jezus w koronie cierniowej*, ul. Wspólna, 1986–1988.
3. *X-ray*, szablon/sitodruk, ul. Bednarska 9, 1990–1991.

zamknięte kształty, bez mostków (szprosów, czyli pasków łączących elementy szablonu – przyp. red.).

Wiele szablonów powstawało na podstawie innych. Niektóre były nieudolnie kopiowane i przez to zniekształcane. Jak mój Lenin z balonikiem czy człowiek malujący symbol anarchii, których ktoś odbijał w Dębkach w 1988 albo 1989 r. To często były sample, np. plakatów propagandowych. Takie motywy funkcjonowały szczególnie w okresie, kiedy zaczęliśmy się bawić w Pomarańczową Alternatywę. Choćby mój żołnierz z dziewczynką, chyba z 1988 r., dwukolorowy szablon: najpierw odbijany był żołnierz, a później dziewczynka; to właśnie motyw z jakiegoś radzieckiego plakatu: dziewczynka zbiera kwiatki na tle tego bolszewika. Później ktoś domalował linię wzmacniającą kontur dziewczynki. Używaliśmy wtedy specyficznej farby (w zasadzie to była pasta do butów w spreju), szarej, która po pewnym czasie blakła i widocznie jakiś dobry człowiek uzupełnił rysunek.

3



4



5

O Pomarańczowej Alternatywie, alternatywnej Pomarańczowej Alternatywie i akcji zamalowania kultowego muru we Wrocławiu w czerwcu 1989 r.

Od 1989 r. działaliśmy w warszawskiej Pomarańczowej Alternatywie. Tuż przed wyborami[a] we Wrocławiu odbywały się liczne happeningi promujące Majora na prezydenta. Za pomocą szablonu zrobiłem plakat reklamujący tę imprezę i pojechaliśmy do Wrocławia na happeningi. A prawdę mówiąc, chyba chcieliśmy sobie trochę jaja porobić, bo Major w pewnym momencie został kultową postacią i zaczynało to być trochę śmieszne. On też chyba zaczął to nieco inaczej traktować niż wcześniej.

We Wrocławiu był mur przy kościele na Ostrowiu Tumskim. Rok 1989, tuż przed wyborami. Ten mur był kultowym miejscem, przede wszystkim dla Pomarańczowej Alternatywy. Stał się symbolem wolnej ekspresji, ale wszystkie namalowane tam obrazki były bardzo wesołe, kolorowe, nie było tam żadnej polityki (zob. s. 156). Pomarańczowa Alternatywa była bardzo dumna, że we Wrocławiu jest taki mur, gdzie nikt niczego nie zamalowuje, że powstało miejsce lokalnej ekspresji. Stwierdziliśmy, że to przeczy samo sobie, naturze graffiti i naturze samego wyrażania, wolnej ekspresji. Cóż z tego, że nikt nie zamalowuje? To znaczy, że to jest w jakiś sposób koncesjonowane, świadomie czy nie. I po którymś z tych happeningów zrobiliśmy swój własny: kupiliśmy kilkanaście puszek szarej farby – tak szarej, jak tylko mogła w tamtym czasie być, najbardziej obrzydliwej, chyba ze zlewek robionej – kilka wałków czy pędzli, no i ten mur, który miał długość bodajże 12 m i wysokość 2,5 m, w nocy całkowicie zamalowaliśmy idealnie szarą farbą. Było nas cztery, może pięć osób. Na koniec namalowaliśmy na tym szarym tle jednego krasnoludka. Następnego dnia wybuchła we wrocławskim środowisku straszliwa afera, bo to było tuż przed wyborami. Ktoś ponoć z rana wpadł i krzyczy: Ubecka prowokacja! Zamalowali mur! Prowokacja, bo tuż przed wyborami i jeszcze ten krasnal. Potem, kiedy już wróciliśmy do Warszawy, słyszeliśmy, że we Wrocławiu ubecja dopytuje, co to za prowokacja i kto za tym stoi. Wszystko urosło do jakiejś wyższej rangi. No i było zabawnie. O to chodziło.

Także w Łodzi było mocne środowisko Pomarańczowej Alternatywy, które robiło jedno z najlepszych graffiti. Skupione wokół Skiby i niejakiego Egona. Był jeszcze Krzysiek. Robili graffiti naprawdę wysokiej klasy, zwłaszcza szablony. To były bardziej artystyczne rzeczy, przynajmniej z jakąś koncepcją. W Warszawie pojawiła się nawet Biała Alternatywa albo Inna Alternatywa. To byli w większości ludzie z ASP, m.in. Wojtek Sobolewski, który był chyba niepisanym szefem warszawskiej Pomarańczowej Alternatywy.

Pomarańczowa Alternatywa była ruchem z założenia niepoważnym, który był kontestacją już nawet nie systemu, tylko samej powagi sytuacji, może nawet kontestacją każdej powagi.

Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Aleksandrem Rostockim w Warszawie 20 maja 2011 r., opracował Tomasz Sikorski.

6



a. Tzw. wybory czerwcowe odbyły się 4 i 18 czerwca 1989 r. Były to pierwsze częściowo wolne wybory w powojennej historii Polski.

4. *Lenin z balonikiem*, podróbka szablonu Olo, autor nieznany, Dębki, 1987–1988.
5. *Dziewczynka i bolszewik*, szablon dwukolorowy, brama ASP, ul. Traugutta, ok. 1988.
6. Postać malująca znak ruchu anarchistycznego, ul. Wspólna, 1986–1988.

1986

JACEK PONTON JANKOWSKI

O własnych szablonach

O graffiti dowiedziałem się z „Literatury na Świecie". Był taki periodyk, wtedy dość mocno czytany. Trafiłem w nim na monografię na temat graffiti. Z tym że to, co tam było, miało inny charakter; chodziło raczej o sztukę, a nie o komunikat, nie o komunikację. Uzmysłowiłem sobie, że można wymknąć się spod kontroli i po prostu wypowiadać się w sposób niezależny. Dlatego podobały mi się działania Majora. W pewnym momencie dotarło do mnie, że uliczne działania bez przemocy, na poziomie zdawałoby się niewinnego żartu, wyśmiewania, kontrapunktują opresyjność systemu i kontrują ten system.

Zaczynałem samodzielnie. Pierwsze szablony odbiłem w 1986 r. Z LuXusem[a] spotkałem się później. LuXus mnie jakby zaprosił, bo dowiedział się, że coś robię. Nie byłem ze środowiska akademii. To, że były Kormorany[b] i że robiłem szablony, sprawiło, że LuXus wszedł w jakąś relację z moją skromną osobą.

Wtedy właściwie istniało jedno środowisko, które coś robiło. Jakieś kilkadziesiąt osób wszystkiego, w całym mieście, reszta siedziała w fabrykach. Ludzie się mieszali, nie tak jak dziś, że poeci siedzą osobno, malarze osobno. Był raczej jeden tygiel i trudno się było nie spotkać w takich realiach. To był krąg znajomych, taka rodzinka.

Z chronologią moich szablonów będzie ciężko. Nie pamiętam, który był pierwszy. Wydaje mi się, że tych szablonów miałem dużo i że powstały naraz. Później były jeszcze ich reprinty, ale poważny wysyp nastąpił w latach 1986–1987. Na porządku dziennym były wtedy dodruki. Niektóre rzeczy po premierze powielały inne osoby. Oryginały były mniej lub bardziej udolnie naśladowane i dalej odbijane.

Później zaczęły się u mnie pojawiać mantry buddyjskie, lotosy. To zmieniło charakter moich szablonów. Zdarzały się śmieszne reakcje: kiedy odbijałem tybetańskie mantry, ludzie mówili np. „Co pan tutaj za żydowskie napisy odbija?!".

Moje szablony były manifestacją mojego światopoglądu. Polemiką z ówczesnym *status quo*. Było w tym trochę żartu, ale też trochę buntu. Nie chodziło o to, żeby olać system, tylko żeby mu piasek w tryby wsypać.

O odbijaniu szablonów w 2. połowie lat 80.

Podobało mi się to, że można było w ciągu jednej nocy odbić 20–30 szablonów i następnego dnia już się o tym mówiło w mieście. Od razu dało się zauważyć, że w paru miejscach, gdzie masy ludzkie się przewalały, coś się pojawiło. Tworzyły się miejsca, gdzie pierwszy odbity szablon stawał się zalążkiem krystalizacji, w której pojawiały się kolejne szablony. A wiadomo, jaka wtedy była sytuacja: monopol na media, zero reklam. Dlatego pojawienie się jakiegoś nowego elementu było od razu zauważalne. W takiej sytuacji jak dziś, kiedy mamy setki billboardów, plakatów, reklam, wydrukowanie iluś tam szablonów nie będzie faktem odnotowywalnym. Oczywiście, gdyby ktoś szukał, to pewnie by zauważył, ale kto by szukał? Natomiast w tamtych czasach (2. połowa lat 80. – przyp. red.) szablony i graffiti w ogóle były ważnym faktem i silnym impulsem przemiany.

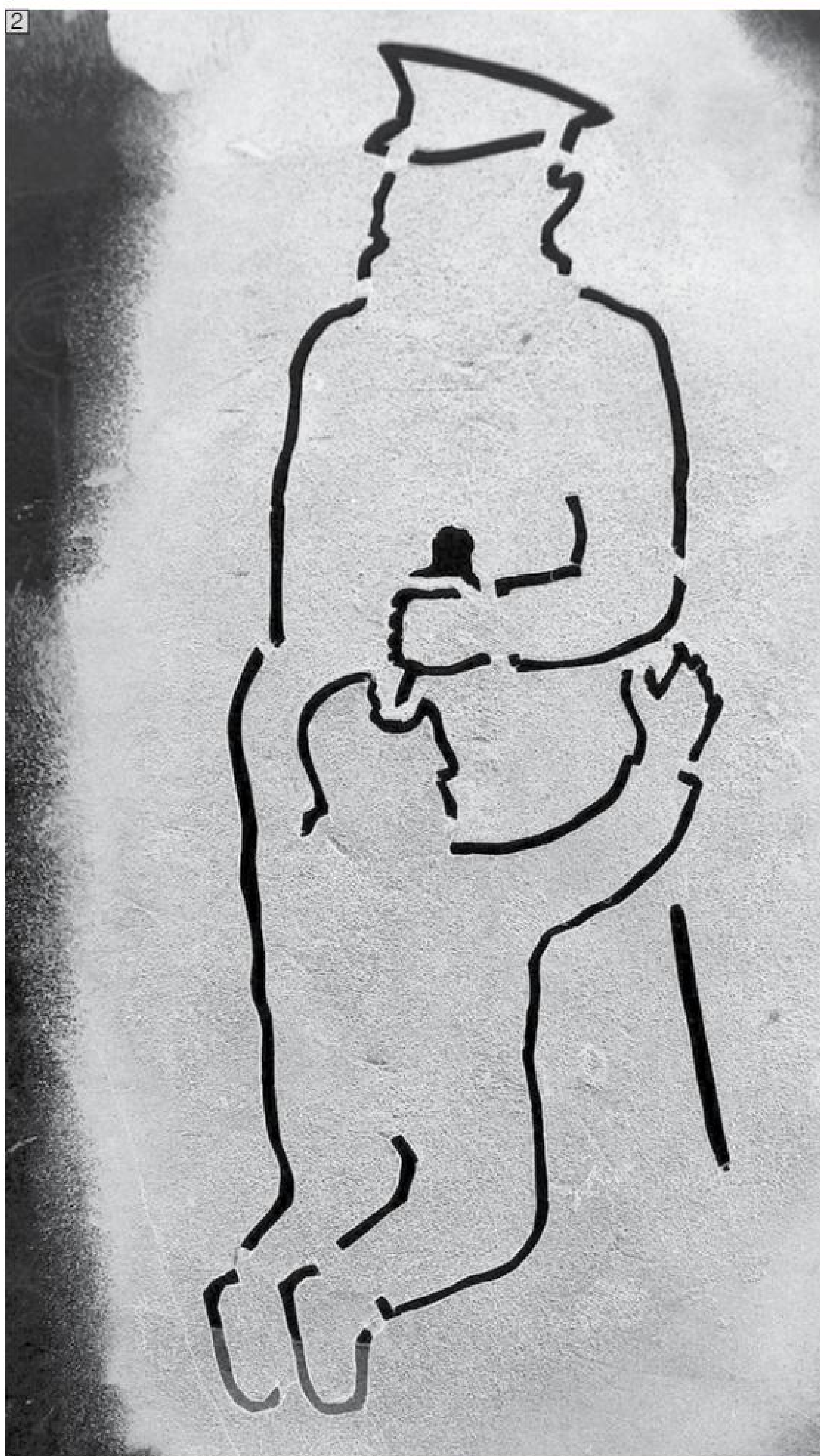
Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Jackiem Pontonem Jankowskim we Wrocławiu 27 lipca 2011 r., opracował Tomasz Sikorski.

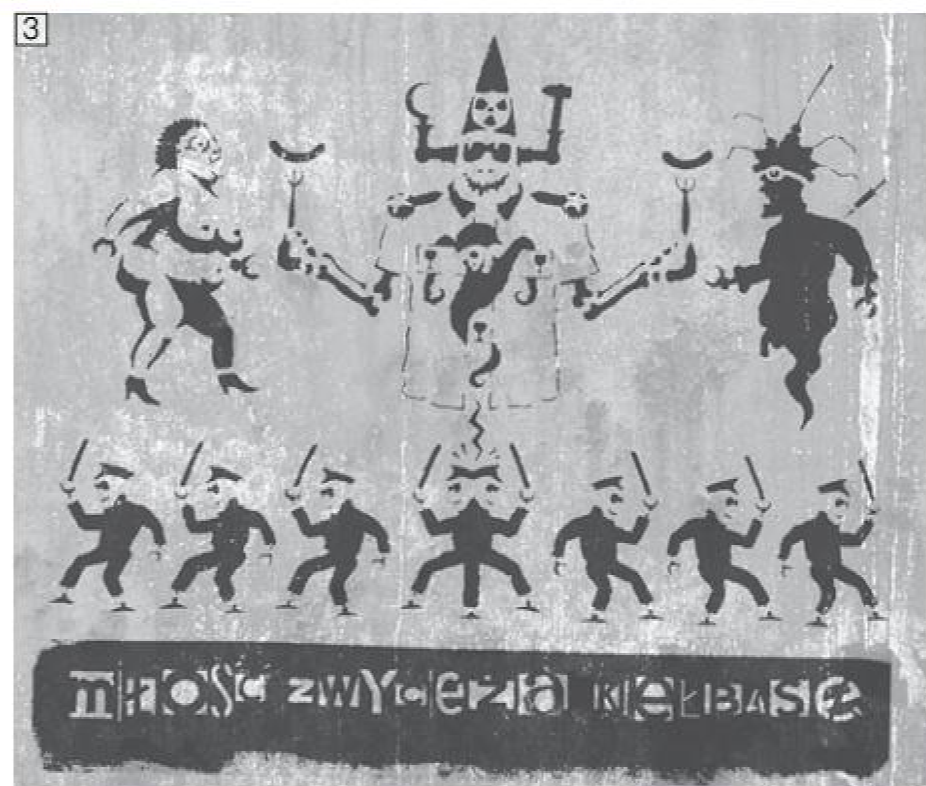
Jacek Ponton Jankowski aka Jolanta Ponton (ur. w 1967 r. we Wrocławiu)
Artysta i projektant. Występuje naturalnie w Orkiestrze Dętej ks. Rapacza, Kormoranach, LuXusie, Pomarańczowej Alternatywie. Projektuje znaki na mury lub dla agencji (towarzyskich inaczej). Od święta performuje transcendentną sztukę ciała (Kokon, Matka Polka, Zmartwychwstanie). Podróżuje do Delaczen.
Tekst notki i fot. Jolanta Ponton



a. Zob. s. 100.
b. Legendarna wrocławska offowa grupa artystyczna, dająca od 1984 r. happeningowe występy muzyczne; obecnie działa w nieco innym charakterze. Ponton był jej organizatorem w początkowym okresie.









Szablony i malunki Pontona. Wszystkie we Wrocławiu.

1. *Techno totentaz*, 1986–1988, fot. z archiwum autora.
2. *Soclobotomia*, 1986–1988, fot. z archiwum autora.
3. *Ołtarz socjotechniczny,* 1986–1988, 136 x 95 cm, fot. z archiwum autora.
4. *Chiny – Wrocław* (po masakrze na placu Tiananmen), 1989, fot. z archiwum autora.
5. *Red Culture*, 1988, fot. Tomasz Sikorski (rozkładówka).

5









6

REVOLUCJA
1 CZERVIEC NA
ŚWIDNICKIEJ
KRASNALI







POMARA
ŃCZOVA
ALTER
NATY
VA WOLNY VROCŁAV
©RAJ=IST=





6. *Rewolucja krasnali*, plakat dla Pomarańczowej Alternatwy, 1987, z archiwum autora.
7. Z serii *Trupy*, 1986–1988, fot. z archiwum autora.
8. *3 Raj*, 1986–1988, 15 x 30 cm, fot. z archiwum autora.
9. *Twoje ciało grobem zwierząt*, 1986–1988, fot. Tomasz Sikorski.

1986

ALEXANDER SIKORA

O Galerii „Nie Galerii" (GnG)

W 2. połowie lat 80. byłem liderem grupy najbardziej znanej jako Galeria „Nie Galeria"[a], która przywiązywała bardzo dużą wagę do różnych teorii i idei. Trzon tworzyły trzy osoby: ja, Elżbieta Dyda i Jacek Czapczyński. Było wielu ludzi, którzy pojawiali się i znikali. Niektórzy mówili: „O! Ciekawe rzeczy robicie, to weźcie nas". I wspomagały nas. Takie to były czasy.

Prowadziliśmy różne działania sondujące możliwości sztuki, badające jej przydatność do zmiany społeczeństwa i wdrożenia bardziej holistycznego stylu życia. Byliśmy bardzo nastawieni na rozwijanie różnych koncepcji i teorii, które produkowałem w tamtych latach.

Nazwa Galeria „Nie Galeria" wzięła się stąd, że założyliśmy galerię w Instytucie Kulturoznawstwa we Wrocławiu, ale nas stamtąd brutalnie wyrzucili i cała nasza działalność musiała zejść do undergroundu (overgroundu?). Adaptowaliśmy opuszczone fabryki i tam urządzaliśmy różne quasi-konceptualne wystawy, działania, eksperymenty muzyczne itp. Galeria rozpoczęła pracę 3 stycznia 1986 r.

Nasza motywacja była ideowa. Chcieliśmy robić rewolucję kulturową, zmieniać społeczeństwo. Było to wtedy właściwie trochę absurdalne, bo robiliśmy na przykład szablony antykonsumpcyjne w czasach, kiedy nic w sklepach nie było. Nam chodziło o zrównoważenie rozwoju człowieka. To jest bardzo ważne: rozwój konsumpcji, rozwój kulturowy i rozwój duchowy razem, nie osobno – człowiek jest integralną całością i musi się rozwijać we wszystkich wymiarach! Rdzeniem więc naszych dążeń była próba zmiany myślenia; ale też zmiana postaw – powstanie nowych aktywności kulturowych: w pełni wolnych, świadomych i twórczych.

O szablonach GnG i późniejszych

Pierwsze szablony zrobiliśmy w październiku 1986 r., potem było kilka fal. Ostatnie, zdaje się, powstały w listopadzie 1988 r.

Inspirację przywieźliśmy z Paryża i od razy zdaliśmy sobie sprawę, że to jest właściwe medium dla naszych celów – możemy dzięki niemu wyrażać nasze idee i dążenia do zmiany społeczeństwa i kultury. Wydaje mi się więc, że pierwsi zaczęliśmy robić szablony,



Alexander Sikora (ur. w 1964 r. we Wrocławiu)
Artysta i filozof. Absolwent Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Założyciel i lider artystycznej grupy rewolucyjnej Galeria „Nie Galeria", działającej w latach 80. we Wrocławiu. Studiował w University of Oxford, we Wroclaw Economic University i w Wyższej Szkole Bankowej we Wrocławiu. Właściciel firmy Metamorphosis Brand Communications.

1



Szablony Galerii „Nie Galerii". Wszystkie odbite na murach Wrocławia w latach 1986–1988.

1. *Uwaga fabryka – miejsce działań odruchowych*, 1986, fot. Tomasz Sikorski.
2. Alexander Sikora, *Solipsyzm wytycza kierunek rozwoju ludzkości*, 1987–1988, fot. Tomasz Sikorski.

bo nie widzieliśmy ich na murach Wrocławia przed październikiem 1986 r. Szablony przygotowywaliśmy przez jedną–dwie noce i potem znowu, i znowu. Zwykle chodziliśmy malować 5–6-osobową grupą. Ktoś zawsze stał na czatach. Technika przygotowania szablonu była prosta: szkic na papierze, potem wycinanie nożykiem w kartonie. Odbijane wałeczkiem. Wspólnie uzgadnialiśmy temat, a formę każdy wypracowywał samodzielnie, ale chyba wszystkie podpisywaliśmy początkowo G~G, a później GnG. Na początku używaliśmy farb akrylowych, potem zdobyliśmy spreje, które przywieźliśmy z Zachodu, więc było szybciej i łatwiej. Mieliśmy też później inną technikę – robiliśmy akcje na rowerach. Przy rowerze zainstalowaliśmy specjalny koszyk na wałki i farby. To była szybka i w miarę bezpieczna technika: podjeżdżaliśmy do wybranego miejsca, światła rowerowe świeciły. To była taka rewolucyjna brygada rowerowa. Niestety, na samym początku nie mieliśmy zmysłu dokumentacyjnego. Pod tym względem trochę lepiej było w późniejszej fazie.

Były też szablony rewolucyjno-kulturowe wprost, i te są mniej znane, bo je bardzo szybko zamalowywali. Wzięliśmy na cel główne instytucje systemu: urzędy władzy, Kościół, szkołę, fabrykę, sklep. Zrobiliśmy szablony z kompozycjami ukośnych napisów i prostych symboli. Na przykład na budynku uniwersytetu odbiliśmy szablon „UWAGA SZKOŁA! STREFA PERMANENTNEGO NISZCZENIA OSOBOWOŚCI CZŁOWIEKA”, a na kościołach „UWAGA, KOŚCIÓŁ! MASZYNA ABSURDALIZUJĄCA TAJEMNICĘ ISTNIENIA”[b].

Mieliśmy ulubione miejsca, gdzie odbijaliśmy szablony, między innymi na Świdnickiej, pod przejazdem kolejowym. Była tam taka ściana, wolna otynkowana przestrzeń obramowana cegłami. Gotowe podobrazie w ramie. Jest tam przejście dla pieszych i tam właśnie z lubością zawsze zaczynaliśmy, tak że po jakimś czasie powstała cała galeria naszych szablonów, jeden przy drugim.

2



3





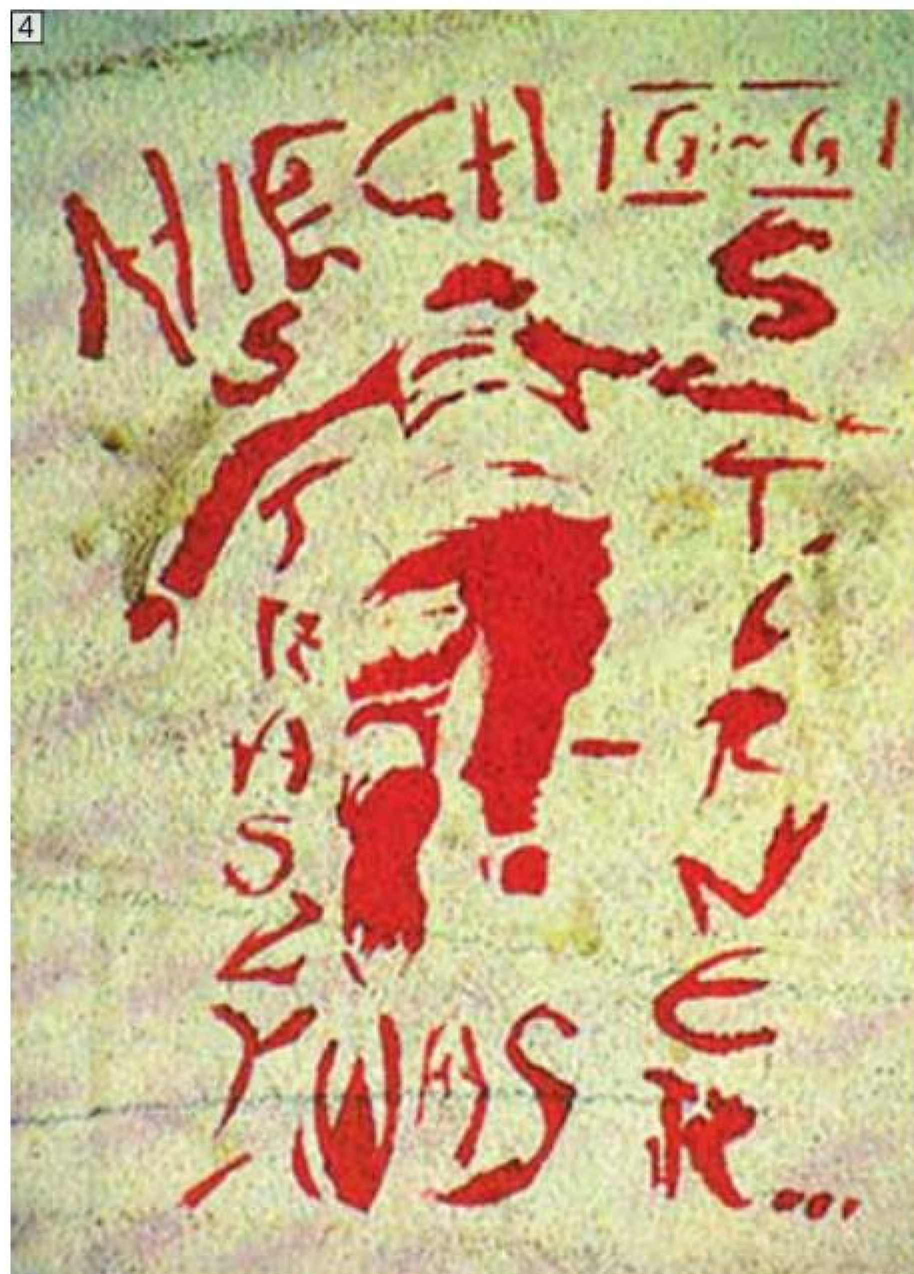
Zdarzyła się dość fajna, zabawna historia, którą się trochę szczycę, bo przy okazji działalności szabloniarskiej zostałem którejś nocy zatrzymany przez milicję. Nie znam innych, przynajmniej we Wrocławiu, zatrzymań, oprócz przypadku jeszcze jednej osoby. Miałem kolegium, na którym wygłosiłem manifest na temat tego, o co chodziło w tych szablonach, ale najpierw przesłuchało mnie SB. Tłumaczyłem panom mój ulubiony szablon „NIECH STRASZY WAS STIRNER"[c]. Oni myśleli, że „solidaruchów" złapali. Patrzą: Co to jest? O co tu chodzi? Gdzie ta Solidarność? Na to my: „Nie, panie oficerze, to jest działalność artystyczna". Tego nie mogli zrozumieć. Tłumaczyłem, że właśnie nihilizm niemiecki, że XIX w., paralele ze współczesnością, z postmodernistyczną filozofią. Trzeba było ocenić, czy sprawę kierować do sądu, czy tylko na kolegium. Po godzinie mojego opowiadania oficer przesłuchujący nie wytrzymał: „Nie! Dość już!". Na to ja: „Panie oficerze, ale ja bardzo pana proszę, proszę moją wypowiedź w całości włączyć do akt".

Miałem też sporą satysfakcję, gdy któregoś dnia na sklepie zobaczyłem szablon „UWAGA! ALEXANDER STRASZY SZABLONEM". To było fajne, że były takie dialogi. Jedni drugim coś obok dostawiali, coś dopisywali. Można nawet powiedzieć, że było swoiste współzawodnictwo: co do jakości, kto lepiej czy więcej namaluje, kto wyprodukuje lub zastosuje coś nowego, np. spreje odblaskowe.

W 1990 r. odbyła się wystawa podsumowująca żywot szablonów wrocławskich. Zorganizowała ją Elżbieta Dyda w Galerii „W Pasażu". Zaprosiliśmy całe środowisko szabloniarskie. Wystawa zebrała wszystkich, o których wiedzieliśmy, że robią bądź robili szablony we Wrocławiu.

Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Alexandrem Sikorą we Wrocławiu 27 lipca 2011 r., opracował Tomasz Sikorski.

4



5



a. Pełna wersja początkowej nazwy galerii brzmi: Galeria „Pojęcie Galeria jest Nieodpowiednie".
b. Więcej przykładów szablonów GnG i materiałów na ten temat: http://www.wix.com/alexxsi/gng#!__szablony.
c. Max Stirner, właśc. Johann Kaspar Schmidt (1806–1856), niemiecki filozof, główny teoretyk anarchoindywidualizmu.

7



3. Alexander Sikora, *Uwaga podmiot*, 1986, fot. Tomasz Sikorski.
4. Alexander Sikora, *Niech straszy was Stirner*, 1987, fot. z archiwum autora.
5. *Rewolucja kulturowa zamiast rozwoju cywilizacji,* 1987–1988, fot. Alexander Sikora.
6. Elżbieta Dyda, *Wschód uczy spokojnej kontemplacji absurdu,* 1987, fot. Tomasz Sikorski.
7. Alexander Sikora, *Miasto nas niszczy*, 1987, fot. Tomasz Sikorski.

1987

SZYMON URBAŃSKI

O pracy nad malunkami pod mostem w 1987 r.

Nie było tak ciężko. Musiałem utrzeć sobie farby, zrobić klej. Ten klej mieszałem z plakatówkami. Ściany były malowane farbą kazeinową, wszystkie oprócz filara z kobietą. Sam robiłem farbę. Nie był to problem, bo moi rodzice byli chemikami. Mama pracowała w Instytucie Chemii Przemysłowej. Przyniosła mi z pracy amoniak. A kobieta na filarze była robiona emalią do ścian i do kaloryferów. I to się zachowało.

Droga była pusta, bo trasa, która tamtędy teraz biegnie, była niedokończona. Była już nawierzchnia, ale nie jeździły samochody. Jeździłem tam z domu rowerem. To było między 4. a 5. rokiem studiów, w wakacje 1987 r. Byłem młody, miałem dużo energii, dużo czasu. Chciałem sobie pomalować. Studiowałem na malarstwie ściennym. Lubiłem duże formaty. Wiedziałem, że tam są duże powierzchnie – takich dużych rzeczy nie robiłem ani wcześniej, ani już nigdy potem. Chciałem malować duże formaty. Chciałem się wyżyć.

Nie uważałem się za jakiegoś pierwszego grafficiarza. Słyszałem tylko od Ryśka Woźniaka albo od Grzyba, że malowali na murze berlińskim, ale co to było, dowiedziałem się później – kiedy w 1990 r. kupiłem w Niemczech książkę o murze berlińskim.

Poszedłem do aresztu za tamte malunki pod mostem. Już kończyłem, czymś to utrwalałem, a milicja już na mnie czekała. Ktoś doniósł. Spisali mnie, no i wylądowałem na dołku. Na 48 godzin. Groziła mi grzywna. Z tym że powiedziano mi, że mogę negocjować z naczelnym





Szymon Urbański (ur. w 1963 r. w Warszawie)
Malarz. Absolwent ASP w Warszawie. Pustelnik, jogin i filozof. Swoje mieszkanie-pracownię-erem stopniowo przekształca w swoiste dzieło sztuki. Zapełnia je magicznymi obiektami, synkretycznymi kapliczkami i obrazami.
Fot. Tomasz Sikorski

Malowidła ścienne Szymona Urbańskiego. Wszystkie, z wyjątkiem *Głowy z dłonią* na fot. nr 7, powstały w roku 1987 na filarach mostu gen. Grota-Roweckiego w Warszawie. Wszystkie fotografie wykonał Tomasz Sikorski.

1. *Strażnicy pomnika*, widok ogólny.
2. *Strażnicy pomnika*, fragment, w głębi: *Płonący*.
3. *Płonący*, widok ogólny (por. fot. nr 2).




3







4. *Płonący człowiek z rybami.*
5. *Płonący człowiek z rybami* (detal).
6. *Człowiek z głową orła* (fragment – prawa strona tryptyku).
7. Bez tytułu, Warszawa, ul. Słowackiego, 1991 r.

plastykiem Warszawy. Jeżeli on się zgodzi, żeby te rysunki zostały, to nie będzie sprawy. I umówiłem się z nim, że zrobię projekty – już po fakcie – i złożę je u niego. Ten urzędnik był wściekły na mnie, że zniszczyłem most. Że było wielkie otwarcie, bo to most Grota-Roweckiego[a], a to było za komuny jeszcze… W 80. latach chcieli coś rzucić tłumowi. Rzucili Grota-Roweckiego, AK-owca. Gierowski[b] ze mną jeździł pod ten most – był ważną figurą w ASP. To on mi wystawił opinię. Trochę się denerwowałem, ale wszystko się dobrze skończyło. Malunki zalegalizowano. Sprawa załatwiona.

O obrazach ogólnie

Chcę, żeby obraz był dramatyczny. Żeby coś się działo. Nie lubię statyki. Musi być dynamicznie. I zawsze, do tej pory, pokazuję postacie w jakimś ruchu. Nie akceptuję statyki, symetrii. Płomienie… Tak się mówi: płomienny zapał albo żarliwość. Tu chodzi o siłę wyrazu. Dynamikę, przemianę.

Dlaczego postacie ludzkie? Z tych samych powodów co teraz. Maluję postacie. Ludzi. To są obrazy symboliczne, kojarzące się z jakimiś dramatycznymi aktami, momentami.

Na obrazach maluję ruch, zmianę. Ten zewnętrzny świat. Złudzenia. Cały zewnętrzny świat, zauważyłem, wiąże się zawsze z jakimiś negatywnymi emocjami. To jest zgodne ze światem ciągle się zmieniającym, w nieustannym ruchu.

O *Rodzącej* (1987 r.)

Robiłem szkice i je powiększałem – tak jak w technikach ściennych robi się monumentalne obrazy. Kratkowałem wszystko i przenosiłem z centymetrem w ręku. Ale tylko do tej kobiety, bo ta kompozycja była skomplikowana i największa. Musiałem ją powiększyć ze szkicu, żeby zachowała proporcje. Zrobiłem projekt. Do całej reszty nie robiłem projektów, tylko do niej.

7



8

9

Rodząca… To takie dramatyczne. Rodząca zajęła mi kilka dni. Malowałem ją codziennie, za dnia. Tam nikogo nie było, odludzie. Znalazłem w okolicy drabinę, ciężką, stalową.

Te dwie główki przy rodzącej to tata. Ruch. To jest wyjątkowo mocny symbol. No i sytuacja jest niezwykła… narodziny. W ogóle tego nie nazwałem. Z tytułami zawsze miałem kłopot. Nie mam talentu do literatury.

O *Strażnikach pomnika* (1987 r.)

Stoją wokół pomnika. Jakby strażnicy tego miejsca. Te postacie to symbole. W centrum koła jest pomnik komunistów, pomnik żołnierzy, którzy w 1945 r. przekroczyli w tym miejscu Wisłę. Taki obciachowy kamienny kloc, a na nim tablica. To, że te postacie strażników płoną, ma związek z pomnikiem. Ich mundury też.

Spieszyłem się. Ciągle się obawiałem, że milicja mnie złapie. Dlatego rysunki są niedopracowane. Zrobione z grubsza – tylko pierwsze wrażenie. Takie szkice, znaki. Zresztą wiedziałem, że to długo nie będzie tam widoczne. W naszym klimacie nie zachowuje się nic oprócz sgraffito[c]. Żeby technicznie dobrze to zrobić, tam, pod mostem, żeby się zachowało, to trzeba by ten beton najpierw przetrzeć, zszorować czymś, żeby był szorstki i żeby się farba trzymała. Później utrwalić dobrze. Ale mi nie zależało na tym, żeby to było na wieczność.

O głowie na zjeździe na Słowackiego (1991 r.)

Tutaj szczegóły są dopracowane. Forma jest skończona. Ale to też nie miało szkiców. Robota zajęła mi trzy noce. Malowałem nocami, bo policja mogła mnie za to zgarnąć. A ja nie miałem pozwolenia.

O ułudzie i zwodzeniu

Doznajemy zawodu, że nie jesteśmy szczęśliwi. Ten świat obiecuje szczęście, ale go nie daje. Jesteśmy zwodzeni. Ten świat nie jest prawdą, nie jest prawdziwy. Pojawia się i znika. Czyli jeżeli nie jest prawdziwy, to jakby był kłamstwem, iluzją, złudzeniem. Świat kojarzy mi się z negatywnymi emocjami.

Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Szymonem Urbańskim w jego mieszkaniu w Warszawie 14 maja 2011 r., opracował Tomasz Sikorski.


10

a. Generał dywizji Wojska Polskiego, komendant główny Armii Krajowej.
b. Stefan Gierowski, wybitny przedstawiciel współczesnej awangardy malarskiej, profesor ASP w Warszawie, nauczyciel i promotor Urbańskiego.
c. Technika malarstwa ściennego polegająca na nakładaniu kolejnych kolorowych warstw tynku i zeskrobywaniu fragmentów warstw wierzchnich.

8. *Rodząca* (detal 1).
9. *Rodząca* (całość).
10. *Rodząca* (detal 2).

ANDRIJ MARUSZECZKO

O faraonach pod Dziekanką

Obraz powstał chyba w 1987 r. Generalnie malowałem wtedy faraony, czasami także na ścianach. Malowałem też pismo obrazkowe wzorowane na staroegipskim, ale z elementami czy też znakami współczesnymi. Czasami te obrazy można było czytać, miały swoją logikę, jak choćby ten na murze przed Dziekanką[a]. Czasami znaki nie budowały linearnego sensu, ale w swojej kompilacji tworzyły obraz. To było malarstwo. Zajmowałem się wtedy aspektem władzy i wolności (a raczej jej braku), nie tylko w sensie politycznym, ale także eschatologicznym.

Ten obraz powstał w czasach zawieruchy i bitwy z komuną. Ma ciekawą historię. Dwa skrajne faraony trzymały flagi radziecką i amerykańską. Pośrodku były mniej ważne faraony z flagami istniejących państw, jak Francja czy Wielka Brytania, a także krajów jeszcze wówczas nieistniejących, jak Litwa czy Ukraina. Pewien Palestyńczyk, który studiował na akademii[b] i mieszkał w Dziekance, zamalował flagi amerykańską i brytyjską i zastąpił je flagą palestyńską. Zrobił to nieudolnie i choć studiował na akademii, użył nieschnących farb olejnych. Grek z Salonik, który też studiował na akademii i mieszkał w Dziekance, zdenerwował się, że Palestyńczyk nic nie zrozumiał z przekazu i w dodatku zepsuł obraz. Człowiek ten przyjechał do Polski jako zwolennik komunizmu, ale doświadczył tej ideologii namacalnie. Wtedy na Krakowskim Przedmieściu toczyły się regularne bitwy z ZOMO[c]. Grek szybko przestał być komunistą, stał się socjalistą, po czym zakomunikował nam, że wszystko to dupa i od tej pory jest anarchistą. Oburzony czynem Palestyńczyka rozmazał nieschnące flagi palestyńskie. Ten ostatni w odwecie zamalował wszystkie flagi (poza radziecką) na czerwono. Wtedy zaczęła się w Dziekance burza. Cały akademik powstał w obronie zniszczonego przez Palestyńczyka obrazu. A trzeba wiedzieć, że

a. Dziekanka – Dom Studenta warszawskich uczelni artystycznych przy ul. Krakowskie Przedmieście 58/60.
b. Chodzi o Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie.
c. Zmotoryzowane Odwody Milicji Obywatelskiej (ZOMO) – słynące z brutalności oddziały Milicji Obywatelskiej powołane w 1956 r. (po Poznańskim Czerwcu) do zaprowadzania porządku w sytuacjach wyjątkowych.

1





Andrij Maruszeczko (ur. w 1964 r. w Koszalinie)
Malarz i filmowiec. Absolwent ASP w Warszawie. Pracował jako nauczyciel malarstwa w macierzystej uczelni, a później jako art director i dyrektor kreatywny w agencjach reklamowych. Reżyser filmów reklamowych. Konstruktor strategii komunikacji społecznej. Obecnie zajmuje się malarstwem, filmem i architekturą. Izolacjonista.
Fot. Tomasz Sikorski



Palestyńczycy, którzy studiowali wtedy na akademii, w 90% nie mieli żadnego daru artystycznego. Mieli natomiast pieniądze i chuć na blondynki. Studiowali na akademii z przydziału, bo byli z palestyńskiej frakcji komunistycznej, opłacanej wówczas przez Moskwę. Właśnie w tamtym czasie ich rodacy w Trypolisie prowadzili bratobójczą walkę z oddziałami Arafata. Studenci w Dziekance atakowali non stop pokoje Palestyńczyków. Zarzuty były różne: od prostych typu „Dlaczego zniszczyłeś taki fajny obraz?" przez „Dlaczego studiujesz na ASP, skoro nie potrafisz malować?" czy „Dlaczego nienawidzisz Ameryki, a chodzisz w amerykańskich dżinsach z Peweksu i jarasz tylko Marlboro?" aż po ostateczne „Dlaczego nie walczysz ze swoimi w Trypolisie?" czy też „Dlaczego nie bronisz swojej matki w Trypolisie?". Generalnie sytuacja była napięta. Nagonka i presja były silne. Powstał naprawdę bardzo ostry antagonizm. Palestyńczycy zaproponowali, aby konflikt rozwiązać siłowo. Chcieli się bić. Zostało umówione miejsce i ustalono zasady. Czterech (albo pięciu) Palestyńczyków kontra wybranych czterech spośród studentów akademii. Ochotników było wielu. Wybrano mnie, Greka, Czecha i Polaka (strasznego nacjonalistę). Czekaliśmy na Palestyńczyków. Mieliśmy tuż przed starciem zdjąć koszule i obnażyć torsy z wymalowanymi gwiazdami Dawida. Do starcia na całe szczęście nie doszło. Palestyńczycy postanowili wcześniej wyprowadzić się z Dziekanki.

Na podstawie e-maila od AM z 24 maja 2011 r. opracował Tomasz Sikorski.

1. *Faraony*. Warszawa, 1987, fot. Tomasz Sikorski.

1988

TOWARZYSTWO MALARZY POKOJOWYCH

Nie udało się jak dotąd ustalić tożsamości TMP ani pozyskać informacji o prezentowanych szablonach. Wszystkie sfotografował Tomasz Sikorski w Warszawie w latach 1988–1990.

Zainteresowanych rozwinięciem i dopełnieniem dziejów graffiti w Polsce i tych, którzy rozpoznali swoje prace na zdjęciach zamieszczonych w tej książce, prosimy o zgłaszanie się pod adres: polrootsgraffiti@gmail.com.



KRZYK


PZPR




COS TY ZRO
DLA REALIZA
PLANU?!

1989

KRZYSZTOF SKARBEK

O własnym graffiti

W malarstwie graffiti, jakie wykonałem na ścianach miast, starałem się ujawniać refleksję pełną optymizmu i nierzadko ironiczny stosunek do współczesnych uwarunkowań życia. Szczególnie inspirujące były dla mnie pojęcia niezależności, budowania społeczności alternatywnych, także przeżycia związane z odbiorem dzieł z dziedzin sztuki innych niż malarstwo. Teatr otwarty, literatura awangardowa, muzyka undergroundowa miały spory wpływ na kształtowanie mojego myślenia o znakach graffiti. Lata 80. były czasami, gdy poszukiwałem wiedzy z zakresu historii zamierzchłych kultur, etnologii i szeroko rozumianej współczesności z jej cywilizacyjnymi meandrami. Szczególnie interesowały mnie badania kulturoznawców i antropologów. Doprowadziło to do utrwalenia moich fascynacji kulturami pierwotnymi i sztuką plemienną. Źródła moich inspiracji pochodzą również z analizy nietypowych zjawisk w ciągle zmieniającej się i tworzącej własne mitologie kulturze popularnej.

W moim rozumieniu sztuki graffiti mitologiczne działanie nie jest oderwaniem się od rzeczywistości, lecz językiem porozumiewania się, wyrazistszym i bardziej uniwersalnym niż język naukowy.

Obrzęd, który wkracza w codzienność, powinien jednoczyć wszystkie byty i wzmacniać uświęcone relacje między nimi. Te idee wielokrotnie mnie inspirowały przy komponowaniu murali i innych form graffiti.

Uważam, że kształt przedmiotu ma magiczną siłę, tak jak szczególną moc posiada specjalnie wypowiedziane słowo. Nazwać rzecz po imieniu, zobrazować ją może znaczyć tyle, ile poznać ją i ujarzmić.

W kulturach plemiennych wierzy się na przykład, że zrobiona ręką ludzką postać węża jest sposobem pokonania go. Ukąszony, który spojrzy na ten kształt i go dotknie, nie umrze. Obecnie możemy również dostrzec coś z pierwotnych rytuałów i walkę (w jej archetypicznym rozumieniu) z siłami tajemniczej natury. Tworząc graffiti, czułem wyraźną korespondencję z pradawnymi szamanami, tworzącymi swoje rytualne naskalne symbole. Malując, pragnąłem w osobisty sposób poddać swoistym egzorcyzmom motywy miasta z jego zagęszczeniami napięć emocjonalnych.

1







Malowidła ścienne Krzysztofa Skarbka. Wszystkie we Wrocławiu.

1. *Pierwotny dialog z miastem,* podwórko Klubu Rura, 1989, fot. autor.
2. Zespół malowideł, fragment, podwórko Klubu Rura, 1989, fot. Tomasz Sikorski.
3. *Znak człowieka unoszącego auto*, Port Rzeczny, 1991, fot. Kajetan Zima.



Krzysztof Skarbek (ur. w 1958 r. we Wrocławiu)
Malarz. Absolwent ASP we Wrocławiu. Profesor macierzystej uczelni. Obecnie pełni tam funkcję prodziekana Wydziału Malarstwa i Rzeźby. Zajmuje się malarstwem sztalugowym, ściennym i sztuką wideo. Autor akcji i instalacji. Lider grup Połykacze Pereł z Odry i Gabinet Operacji Plastycznych.
Fot. Krzysztof Saj





Tworząc na murach, aktywowałem wydarzenia z pogranicza codzienności, marzeń i baśni. Treść i struktura baśni wyrażają uniwersalną mądrość, czytelną dla wszystkich w większości kultur. Sięga ona korzeniami archetypów, a zarazem stanowi swoistą zagadkę, którą można rozwiązać osobiście. W mojej baśni banalna codzienność ulega przemianie w realizację pragnień o życiu niewymuszonym, zgodnym z projekcjami nieskrępowanej fantazji.

Dziś także możemy dostrzec nowe mity i symbole naszych czasów. Kilkoma z wielu współczesnych przedmiotów-symboli, którym nadano mitologiczne znaczenia, są: samochód, telewizor, komputer i telefon komórkowy. Urządzenia te są czymś więcej niż tylko narzędziami komunikacji kształtującymi środowisko człowieka. Będąc uzupełnieniem jego otoczenia, częstokroć stają się celem samym w sobie. Obrazując je po swojemu, starałem się zmieniać ich konwencjonalne utylitarne działania w służące w mojej opowieści ciekawszej i lepszej rzeczywistości.

W swojej twórczości grafficiarskiej dążyłem do budzenia pozytywnych stanów emocjonalnych. W moim kreowaniu lepszego świata jest także bunt przeciw hipokryzji, podważanie krępujących stereotypów i prometejska walka o wartości, humor i miłość.

Na podstawie tekstu K. Skarbka Moja baśń malowana symbolami graffiti *z sierpnia 2011 r., opracował Tomasz Sikorski.*

4. Autor przed swoim malowidłem *Człowiek z gitarą pomiędzy autami*, Klub Rura, 1989, fot. Rafał Czaja.
5. Autor i jego ściana w Klubie Rura, 1989, fot. Rafał Czaja.
6. *Lecący człowiek dzierżący gitarę i pędzle nad helikopterami i telewizorem*, podwórko Klubu Rura, 1989, fot. Jacek Czapczyński.



1990

MARCIN HARLENDER

O teorii jednej białej kreski

Moja motywacja była dosyć poważna, bo w wieku ok. 15 lat dowiedziałem się, że istnieli tacy artyści jak Kazimierz Malewicz, Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski. Obserwowałem ówczesne wydarzenia na arenie sztuki światowej i w okolicach 1979 r. przyszła mi do głowy dosyć szaleńcza idea, żeby jedną kreskę uczynić dziełem sztuki. Kiedy jest się autorytetem, luminarzem, ewentualnie ma się pieniądze, można każdą niemal ideę nie tylko wykreować, ale też uczynić znaną i uznaną – np. jedną kreskę jako dzieło sztuki. A jeśli zaczyna się z innej pozycji?

Mnie interesował dwojaki aspekt takiego gestu: z jednej strony jest to gest bardzo wspólny, powszechny i najprostszy do wykonania, a z drugiej strony – jak najbardziej indywidualny, bo każda z ręcznie wykonanych kresek będzie inna, każda będzie białą kreską, a jednak będą się one trochę różnić. To jest sytuacja, która łączy w sobie dwie rzeczywistości: wspólnoty i indywidualizmu, zbiorowości i pojedynczości.

Postawiłem sobie zadanie wypracowania modelu tej mojej naprawdę własnej jednej białej kreski. Założenie było takie, żeby materiał był jak najzwyklejszy, możliwie najbardziej dostępny, żeby wykonywany gest był jak najprostszy i żeby to było możliwe do uzyskania we wszystkich możliwych okolicznościach.

Chciałem, żeby ten model zaczął funkcjonować jako dzieło sztuki. Przyjąłem metodę selekcji negatywnej i jako swojego rodzaju punkt wyjścia wziąłem pejzaż horyzontalny, czyli na górze niebo, na dole ziemia – model malarski powtarzany od kilkuset lat. Po początkowym rozbudowaniu tego modelu w bardzo „impresjonistyczną" formę, w której występowały przebłyski bieli, szarości, błękitu itd., zacząłem redukować tę formę. Ona się systematycznie upraszczała i tak sobie biegła do momentu dość poważnej krystalizacji (?). Początkowo to było siedem kresek, z czasem zrobiły się z tego trzy, później pozostała jedna. No i ta jedna okazała się punktem docelowym. Proces dojścia do formy jednej kreski trwał około dwudziestu kilku lat. W praktycznych realizacjach pojedyncza kreska zaczęła się pojawiać w 1. połowie lat 90.

W trakcie ewolucji idei jednej białej kreski nie zetknąłem się ani z niebieską linią Edwarda Krasińskiego,

1





Marcin Harlender (ur. w 1959 r. we Wrocławiu)
Malarz. Absolwent ASP we Wrocławiu. Z różnych powodów kilkukrotnie relegowany z uczelni. Weteran strajków studenckich w 1980, 1981 i 1989 r. Propagował ideę strajku jako dzieła sztuki. Od początku lat 90. za pomocą różnych środków realizuje ideę jednej białej kreski. Autor akcji ulicznych i interwencji malarskich w przestrzeni zewnętrznej. Zajmuje się teorią sztuki. W latach 1999–2004 w swojej pracowni prowadził niezależną Galerię O.B.O.K.
Fot. Andrzej Rerak, archiwum Galerii Entropia



ani z paskami Daniela Burena. Byłem wtedy małolatem i dopiero aspirowałem do sztuk wszelakich, ale miałem świadomość, że samo rzucenie hasła nie wystarczy, że trzeba sprawić, by idea zyskała rangę dzieła sztuki. Moja idea jednej białej kreski z 1979 r. po dwudziestu kilku latach praktyki i ewolucji malarskiej formy osiągnęła pierwotną radykalną czystość.

O praktyce jednej białej kreski

Na początku lat 80. powinienem był obronić dyplom na ASP i za lekkim podpuszczeniem kolegi Majora (Waldemara Fydrycha) stwierdziłem, że należy przeprowadzić jakąś lekką prowokację. Jestem malarzem, a moim zakładem pracy jest Wrocław. To się musiało jakoś przejawić. Na moje wyjście z kreską w przestrzeń zewnętrzną wpłynęły dwie sprawy: rzucone przez Pomarańczową Alternatywę hasło malarstwa plam i traf, że w 1990 r. Lech Twardowski zaprosił mnie do współtworzenia akcji malowania ul. Świdnickiej (we Wrocławiu – przyp. red.). Brało w niej udział kilkunastu artystów; w ciągu jednej nocy pojawiło się siedem dużych, o wymiarach ok. 10 x 20 m, obrazów na powierzchni ulicy: na chodniku, asfalcie. Wytrzymało to chyba z miesiąc.

Później przyszły następne akcje, w tym wieża kościoła św. Elżbiety (1991 r., we Wrocławiu – przyp. red.), na której drewnianym rusztowaniu zawiesiliśmy obrazy namalowane na plandekach czołgowych o wymiarach ok. 7 x 9 m. W 1991 r. była też akcja „Spadochrony": prawdziwe, kupione od wojska za grosze czasze spadochronów zamalowaliśmy z całą ekipą w Księżycach, u Gienka Minciela, przywieźliśmy do Wrocławia i rozwiesiliśmy kilka metrów nad chodnikiem wzdłuż jednej z pierzei Rynku.

We wszystkich miejskich akcjach przejawiała się kreska. Także na Festiwalu Sztuki w Staszowie, zorganizowanym przez Galerię Działań Freda Ojdy (1992 r.). Pojawiła się też w Lublinie (1991 r.), u Wałaszka w Księżycach. Malowałem również białe kreski na trawie na imprezie w Szczecinie, która nazywała się „Trawnik" (1995 r.).

2

3



4



Zasadniczo ideą samotnie pojawiającej się na różnych obiektach białej kreski było to, że jeden element wrzucony w otaczającą rzeczywistość kompletnie zmienia obraz tej rzeczywistości, zmienia cały kadr. Jedna kreska ustawia całość obrazu, buduje nowy kontekst, zmienia, przynajmniej na moment, całą otaczającą rzeczywistość. W pewnym sensie ją uzewnętrznia. Nie ma tu opowieści, nie ma treści. Jest to, co jest.

Kreska działa jak znak, jak wskazówka: o, tu! O, Tu! Sama w sobie, bez kontekstu, nie ma znaczenia.

O graffiti ogólnie

Moment, w którym zaobserwowałem zjawisko graffiti, jest związany z polską kulturą, z tradycją Pomarańczowej Alternatywy, to znaczy z czasem, kiedy pojawiały się hasła „UWOLNIĆ WIĘŹNIÓW POLITYCZNYCH". Takie napisy były zamalowywane i na powstałych plamach pojawiały się inne znaki. Często z tych plam tworzyły się tak nieprawdopodobne struktury, że wystarczyło dodać dwie–trzy kreski, by zmienić rzeczywistość.

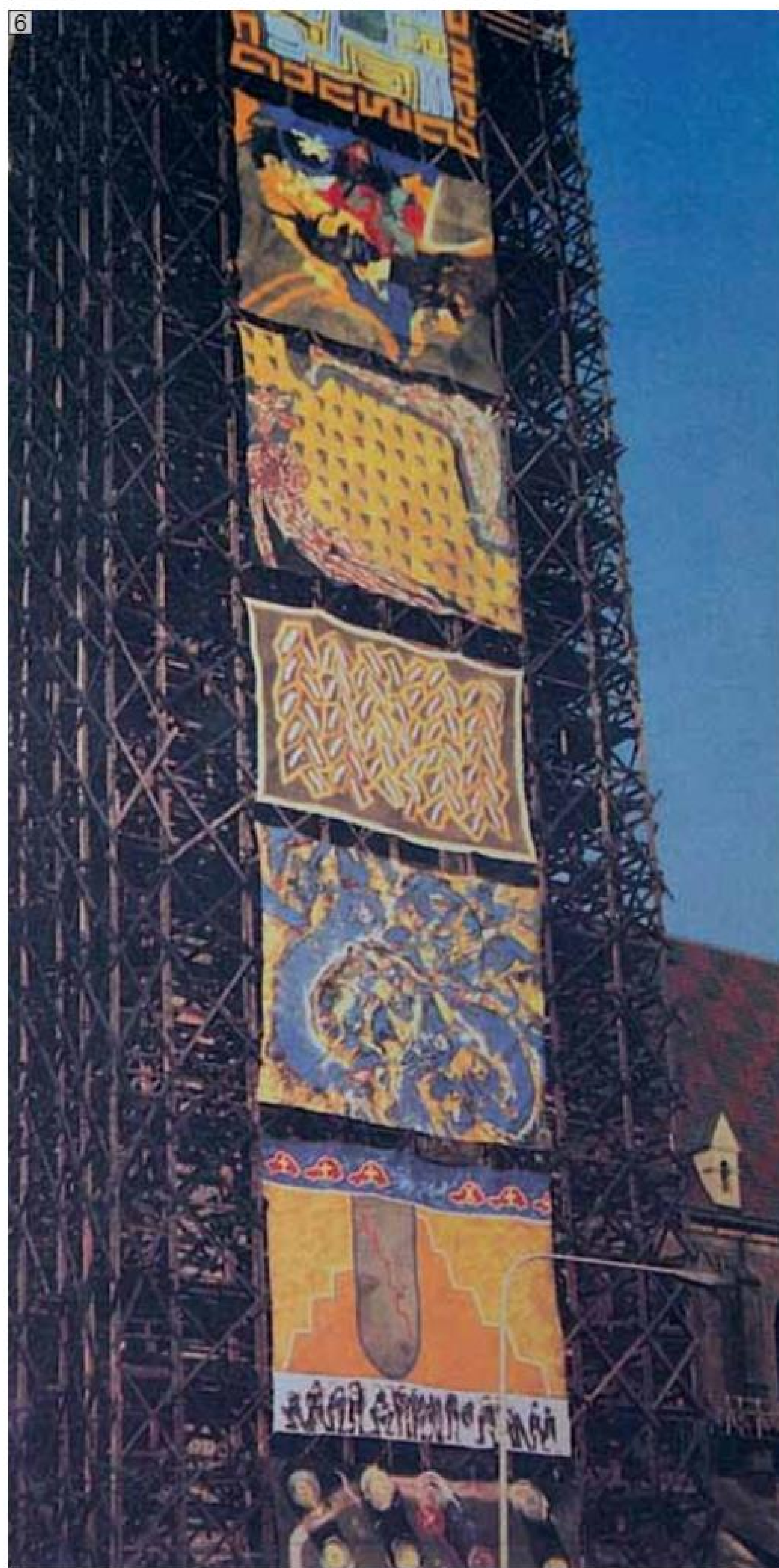
Nie kopiowaliśmy graffiti, ono powstało u nas samoczynnie. Na przykład Major z krasnoludkami wcześniej został rozpoznany przez ludzi na Zachodzie niż sam przez siebie. To oni zauważyli analogię, z której Major nie zdawał sobie sprawy.

Graffiti jako towar importowany pojawiło się na dobrą sprawę w Polsce dopiero pod koniec lat 90.[a]. Wcześniej graffiti w Polsce było zupełnie inne, własne.

Myślę, że niewielu nawet hardcorowych artystów graffiti bierze pod uwagę otoczenie, w którym pracują. Tymczasem kontekst jest kwestią zasadniczą. Większość grafficiarzy jedzie sobie po prostu równo i bez zastanowienia, ile fabryka dała, i to przynosi marne efekty.

Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Marcinem Harlenderem w Galerii Entropia we Wrocławiu 27 lipca 2011 r., opracował Tomasz Sikorski.


5


6

1. *Most Warszawski*, Wrocław, 1995, fot. Jacek Braun.
2. *Lokomotywa*, bocznica Dworca Głównego, Wrocław 2000, fot. Andrzej Jarodzki.
3. Festiwal Sztuki, Staszów 1992, fot. z archiwum autora.
4. Akcja *Malowanie ulicy*, Lublin 1991, fot. autor.
5. *Na trawniku*, Szczecin 1995, fot. z archiwum autora.
6. Akcja *Wieża malowana*, obraz środkowy, wieża kościoła św. Elżbiety, fot. z archiwum autora.

a. Harlender się tu myli: wzorce zachodniego graffiti pojawiły się w Polsce już w 2. połowie lat 80., ale nie były wówczas liczne.

OD GRAFFITI WALCZĄCEGO DO STREET ARTU (1990–2010)



Tekst: Marcin Rutkiewicz

Na obraz sztuki ulicznej w Polsce *Anno Domini* 2010, a nawet szerzej: na obraz graffiti rozumianego jako różne typy znaków i przedstawień w przestrzeniach (głównie) zewnętrznych, miało wpływ kilka zjawisk. Są to przede wszystkim:

- graffiti walczące, czyli wszelkiego rodzaju napisy, hasła i odezwy na murach, jakie pojawiały się w Polsce od czasów II wojny światowej, przez okres komunizmu, solidarnościowego buntu, aż po przełom roku 1989;
- graffiti szablonowe, rozwinięte w latach 80. XX w. przez środowiska związane z młodzieżowymi ruchami wolnościowymi, antykomunistycznymi, anarchistycznymi, kontrkulturowymi, ekologicznymi, pacyfistycznymi i wszystkimi innymi pozostającymi w opozycji do panującego wówczas systemu;
- graffiti o korzeniach amerykańskich, które pojawiło się w naszym kraju wraz z otwarciem granic na przełomie lat 80. i 90.;
- akademicka szkoła malarstwa ściennego kultywowana na uczelniach artystycznych, zwłaszcza w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych;
- działalność artystyczna, happeningowa i sytuacyjna w przestrzeni publicznej, prowadzona przez artystów o bardzo różnym rodowodzie.

Do rozwoju twórczości ulicznej po 1989 r. w olbrzymim stopniu przyczyniły się także zmiany zachodzące w obrębie technologii obecnych w codziennym życiu, a zwłaszcza spadek cen i upowszechnienie farb w aerozolu, dostępność technik druku i powielania, ale przede wszystkim rozwój internetu jako medium natychmiastowej wymiany wiedzy i doświadczeń. Ważnym zjawiskiem, szczególnie w sferze dokumentacyjnej, był też rozwój fotografii cyfrowej. W ostatnich trzech latach poprzedzających wydanie tej książki nie bez znaczenia stało się także pojawienie się swoistej mody na street art, która zaowocowała wzrostem akceptacji społecznej dla tego typu działań i ułatwiła pozyskiwanie środków finansowych na ich realizację.

Próba przedstawienia w jednej, zwartej publikacji historii graffiti w Polsce jest zadaniem karkołomnym. Igor Dzierżanowski pisze w swoim eseju, zamieszczonym w dalszej części książki, że „rzetelne odtworzenie kompletnego obrazu graffiti ostatnich 20 lat to puzzle *impossible*, układanka nie do ułożenia. Każdy malarz-writer-artysta ma własną historię i pamięta sto innych. Niektóre z nich mają tyle wersji, ilu było uczestników wydarzeń, a nawet więcej. Inne odbiegają od rzeczywistości, gubią szczegóły, bledną lub nabierają kolorów, przeplatają się nawzajem". W dodatku każde miasto ma własną wersję tej historii; inne osoby, daty, zjawiska czy procesy są tam ważne i uznawane za kluczowe. Również rozumienie słowa graffiti, tego, czym ono jest, budzi dziś gorące dyskusje. Potocznie pojmowane jest jako nielegalne malarstwo uliczne, wywodzące się z przełomu lat 60. i 70. z USA, o sformalizowanej strukturze, kojarzone z kulturą hip--hopową. Każdy pasażer podmiejskiej kolejki, niezależnie od wieku i zainteresowań, wie, jak wygląda graffiti, wiążąc to słowo z niekończącymi się galeriami stylizowanych liter wymalowanych na płotach i zabudowaniach ciągnących się wzdłuż torów. W skojarzeniu tym popełniany jest taki sam błąd, jaki występuje przy przypisywania słowu „aborygen" znaczenia odnoszącego się jedynie do australijskich Aborygenów. Graffiti jest bowiem dużo szerszym zjawiskiem, którego zakres opisuje we wstępie do niniejszej publikacji Tomasz Sikorski.

Krótka historia tak szeroko rozumianego graffiti w ostatnim dwudziestoleciu przedstawia się mniej więcej następująco.

W 2. połowie lat 80. napisy malowane z ręki i graffiti szablonowe, stosowane również do produkcji plakatów i ulotek, stanowiły dla środowisk stojących w kontrze względem panującego reżimu podstawowy, obok tzw. bibuły, środek masowej komunikacji i jedną z najważniejszych metod głoszenia swoich poglądów. Po upadku komunizmu opozycja polityczna głównego nurtu zyskała nieograniczony dostęp do mass mediów i porzuciła malowanie murów, jednak grupy i ruchy o innym rodowodzie pozostały w zasadzie w tej samej sytuacji. Ich problemy, cele i metody działania niewiele się zmieniły. Anarchiści, pacyfiści, skrajne prawica i lewica, organizacje ekologiczne, feministyczne, ruchy subkulturowe i wiele innych grup mniejszościowych nadal stosowało szablon jako ważne medium komunikowania swoich poglądów. Techniki tej używali też (a może przede wszystkim) tworzący w tamtym czasie uliczni artyści,





polscy nielegalni grafficiarze sprzed ery graffiti o amerykańskim rodowodzie. Na przełomie lat 80. i 90. XX w. mury polskich miast pokryte były setkami i tysiącami odbić szablonów, w niektórych miejscach, takich jak przejście podziemne przy placu Na Rozdrożu w Warszawie, tworzących swoiste galerie spontanicznej sztuki miejskiej, którą dziś nazwalibyśmy po prostu street artem.

Strona tytułowa: *Jeszcze świadomy* (fragment). Twożywo, Warszawa 2008, fot. Marcin Rutkiewicz

1. Plac Na Rozdrożu, przejście podziemne, lata 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.
2. Plac Na Rozdrożu, przejście podziemne, lata 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.
3. Plac Na Rozdrożu, przejście podziemne, lata 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.

4

5



6



7



4. SK8 Front, Warszawa 1988–1989, fot. Tomasz Sikorski.
5. SK8 Front, Warszawa 1988–1989, fot. Tomasz Sikorski.
6. SK8 Front, Warszawa 1988–1989, fot. Tomasz Sikorski.
7. *Industrial Ritual Obsession Music. SAD* – T. Mniamos, 1987–1988 , zielony Lama OLE – prawdopodobnie Błażej Dzieduszycki, Wrocław, fot. Tomasz Sikorski 1993.
8. Autor nieznany, Warszawa 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.
9. Autor nieznany, Warszawa 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.
10. Autor nieznany, Warszawa 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.
11. Autorzy nieznany, Warszawa 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.

8


PAPIRU

9


WYŁACZ
ŚWIAT

10


cierpią
BOGU
obojętni
KLEKNIJ
ALBO
UMRZYJ

11


WUV 2998


Nie śpij
JEZUS TEŻ
BYŁ ŻYDEM
LECH PREZYDENTEM

12

13





14





12. Autor nieznany, Warszawa 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.
13. Autor nieznany, Warszawa 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.
14. Autor nieznany, Warszawa 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.
15. *KAH*, Warszawa 1989–1990, fot. Tomasz Sikorski.
16. Autor nieznany, ok. 1990. fot. Tomasz Sikorski.


17
SZARZY
LUDZJE
GINĄ


18


19


20


21


22
ODMÓW SŁUŻBY
W WOJSKU


23
A JOiNT 4 U!

17. *Szarzy ludzie giną*, autor nieznany, Warszawa, ul. Słowackiego, ok. 1990, fot. Tomasz Sikorski.
18. Autor nieznany, Wrocław 1988, fot. Tomasz Sikorski.
19. Autor nieznany, Szczecin 1991, fot. Tomasz Sikorski.
20. Andrzej Rosołek, Warszawa 1986, fot. Tomasz Sikorski.
21. Autor nieznany, Warszawa ok. 1989, fot. Tomasz Sikorski.
22. *Odmów służby w wojsku*. Autor nieznany, Warszawa ok. 1989, fot. Tomasz Sikorski.
23. *A joint 4U!* Autor nieznany, Warszawa, ok. 1990, fot.Tomasz Sikorski.
24. Autor nieznany, Wrocław-Stare Miasto, ok. 1993, fot. fot. Tomasz Sikorski.
25. Zbyszek Olkiewicz, Warszawa, ok. 1986, fot. Tomasz Sikorski.
26. Kret, *Spojrzenie w przeszłość*, Warszawa, przejście podziemne, pl. Na Rozdrożu ok. 1990, fot. Tomasz Sikorski
27. Autor nieznany, Warszawa, pl. Zamkowy, ok. 1990, fot. Tomasz Sikorski.
28. Autor nieznany, Warszawa-Grochów 1988, fot. Tomasz Sikorski.

24


25


26


27


28



29

Jednocześnie wraz z otwarciem granic (w niektórych miejskich legendach nawet kilka lat wcześniej) do Polski, poprzez Niemcy, Austrię i Czechy, dotarło graffiti o korzeniach amerykańskich.

Ten rodzaj malarstwa stał się domeną ludzi niezwykle młodych, praktycznie dopiero wchodzących w dorosłe życie, pozbawionych czołobitnego stosunku do etosu walki z systemem komunistycznym i poszukujących własnej pokoleniowej tożsamości. Również część malarzy szablonowych porzuciła na początku lat 90. tę technikę, przechodząc na malowanie liter jako bardziej spektakularną formę ekspresji.

Te dwa rodzaje miejskiego malarstwa, które łączyła jedynie nielegalność, przez całe następne dziesięciolecie były odwrócone do siebie plecami. Dla nowego pokolenia grafficiarzy czy jak sami siebie określali: writerów jednokolorowe, proste, niewielkie formy graffiti szablonowego były medium przestarzałym, mało atrakcyjnym, związanym z niemodnymi subkulturami i muzyką z minionej epoki. Dla malarzy szablonowych, wywodzących się najczęściej ze środowisk artystycznych, anarchistycznych lub z grup stawiających sobie różnego rodzaju cele polityczne i społeczne, graffiti „amerykańskie" było implementowanym na siłę elementem obcej kultury, bezmyślnie i bez jakiegokolwiek widocznego celu kopiowanym przez młodsze pokolenie. Twórców starszej daty odpychała zwłaszcza beztreściowość nowego graffiti, brak jakiegokolwiek pozytywnego przekazu oraz dążenie writerów do doskonalenia jego formy jako celu samego w sobie. Nie do przyjęcia były również zasady wyznawane przez writerów i ich podstawowa motywacja, czyli wewnątrzśrodowiskowa autopromocja. We wczesnych latach rozwoju graffiti „amerykańskiego" tworzone były w zasadzie tylko formy literowe (style)[a], będące pseudonimem twórcy lub jego ekipy (*crew*, w wersji spolszczonej kru lub gru). Formy figuratywne (charaktery) pojawiły się dużo później. Tak naprawdę jedyną treścią pracy writera był więc jego własny podpis, i tak jest w większości wypadków do dziś. Malarze szablonowi często nawet nie podpisywali swoich prac. Nie do zaakceptowania były też dla nich elementy amerykańskiej subkultury gangowej, które towarzyszyły

nowemu malarstwu: egoistyczna, często ostra rywalizacja grafficiarskich ekip o teren i wpływy. Wywodzący się ze starej kontrkultury malarze szablonowi pielęgnowali etos wspólnotowy, i nowe porządki były dla nich odpychające.

W pierwszej połowie lat 90. malarstwo szablonowe wciąż dominowało na ulicach polskich miast, jednak po 1994 r. sytuacja zmieniła się na korzyść graffiti „amerykańskiego". Ilość prac na murach miejskich, zarówno dużych form (wrzutów), jak i niewielkich podpisów writerów (tagów), osiągnęła masę krytyczną, stając się najlepszą reklamą nowej subkulturowej „zajawki" i przyciągając rzesze młodych naśladowców. W 2. połowie lat 90. eksplozja popularności polskiego hip-hopu, z którym graffiti było wówczas mocno związane, dała dodatkowy impuls do rozwoju tej sceny. Po 1997 r. zjawisko stało się tak masowe, że pojawiły się wysokonakładowe, dostępne w kioskach pisma poświęcone częściowo lub w całości graffiti, takie jak „Ślizg", „DosDedos" czy (w 1997 r.) kultowy dwujęzyczny „Brain Damage", z czasem uznany za jedno z najlepszych pism tego typu w Europie. Lata 1997–2003 uważane są przez writerów za złoty okres polskiego graffiti. Kraj został dosłownie zalany wszelkiego typu formami literowymi. Jednocześnie graffiti szablonowe zeszło do subkulturowych i artystycznych nisz, a jego niewielkie formy stały się niemal niezauważalne w narastającym wizualnym zgiełku kolorowych reklam. Dopiero po 2000 r., wraz z pojawieniem się zjawiska street artu i wejściem starszego pokolenia writerów w wiek dojrzały, oba mijające się do tej pory środowiska ulicznych twórców znalazły płaszczyznę porozumienia i współpracy.

Większość polskich miast ma własną legendę o początkach nowoczesnego graffiti, swój mit założycielski. W krakowskim środowisku grafficiarskim do dziś wspominany jest writer o pseudonimie StufX, który we wczesnych latach 90. jako pierwszy tworzył na zabytkowych murach szacownego grodu Kraka kolorowe litery. Ponieważ używał równocześnie wielu pseudonimów, można było odnieść wrażenie, że to wczesne krakowskie graffiti było dziełem jakiejś pokaźnej, zorganizowanej grupy. Na rozwój tamtejszej sceny olbrzymi wpływ miał również przyjazd do Polski Australijczyka polskiego pochodzenia o pseudonimie Cruel (dziś artysta ten znany jest pod własnym nazwiskiem Cezary Stulgis), który jako pierwszy w Krakowie wykonywał przedstawienia inne niż literowe. Do jego prac ciągnęły w poszukiwaniu inspiracji i nauki wycieczki writerów z całego miasta. Również pod Wawelem powstał najważniejszy dla rozwoju polskiego graffiti portal internetowy Grafwizje.pl. Ten zarejestrowany w 2001 r. przez Tracha z Białej Podlaskiej, a rozwijany

29. StufX, CDC crew, Kraków 1996, fot. Artur Wabik.

30. Cruel, DIE crew, Kraków 1997, fot. Artur Wabik.

30





31

przez następne dwa lata przez Artura Wabika z Krakowa serwis miał w szczycie popularności ponad 20 000 wejść dziennie, co świadczy o skali zjawiska na przełomie tysiącleci. Grafwizje przekazane zostały w 2003 r. Igorowi Dzierżanowskiemu i ekipie magazynu „Brain Damage", a obecnie (od 2008 r.) prowadzone są przez Europejską Fundację Kultury Miejskiej.

Silnym ośrodkiem graffiti, pozostającym pod wpływem pobliskiej sceny berlińskiej, był Szczecin. Tamtejsze graffiti jamy, organizowane od połowy lat 90. na ścianach Teatru Lalek „Pleciuga", były miejscem, gdzie konsolidowała się polska scena. W 1997 r. własny graffiti jam zorganizował również magazyn „Brain Damage". Kolejne edycje tej początkowo niszowej imprezy przekształciły się w latach 2002 i 2003 w wydarzenia o masowym charakterze. Uczestniczyły w nich setki writerów, a publiczność można było liczyć w tysiącach[b].

Tę wyliczankę można by kontynuować bez końca. Trójmiasto, Wrocław, Lublin, Puławy, Poznań, Zielona Góra, Katowice i wiele innych miast dołożyło do rozwoju tego zjawiska swoje cegiełki. Historia graffiti o korzeniach amerykańskich w naszym kraju, właściwie zdokumentowana, opisana, oddająca sprawiedliwość wszystkim ważnym osobom i wydarzeniom, zajęłaby prawdopodobnie karty publikacji znacznie obszerniejszej od naszej książki.

Mniej więcej od połowy pierwszej dekady obecnego stulecia można też mówić o renesansie graffiti szablonowego w Polsce. Doszło do niego z kilku względów. Odnotować należy przede wszystkim dwie cenne inicjatywy, które zaowocowały pojawieniem się na krajowej scenie nowego pokolenia artystów tworzących tą właśnie techniką. W Kolonii Artystów, istniejącej od 2001 r. w Stoczni Gdańskiej, swoją pracownię prowadzi Iwona Zając. Ta absolwentka gdańskiej ASP wychowała na prowadzonych przez siebie warsztatach całe pokolenie młodych artystów, przekazując im cenną wiedzę na temat technik szablonowych i sposobów tworzenia murali. Od 2005 r. w Warszawie odbywa się natomiast Szablon Dżem, coroczny festiwal malarstwa szablonowego, organizowany przez Wojtka Wiśniewskiego z Taki Myk Studio. Wojtek, który uliczną karierę writera rozpoczął w 1994 r., pozostając jednak do pewnego stopnia outsiderem na scenie graffiti, z czasem stał się promotorem technik szablonowych i wychowawcą licznego grona młodych twórców. Szablon Dżem gromadzi co roku nawet kilkudziesięciu artystów ulicznych z całej Polski pracujących tą właśnie techniką, pozwala na

wymianę doświadczeń i sprzyja konsolidacji środowiska. Wspomnieć też należy o warsztatach prowadzonych w całej Polsce przez Dariusza Paczkowskiego z 3fali, który również naucza tej metody tworzenia graffiti.

Do ponownego wzrostu znaczenia graffiti szablonowego w Polsce przyczyniła się niewątpliwie działalność dwóch głośnych, rozpoznawalnych na arenie międzynarodowej artystów: Mariusza Warasa (M-city)[c] i Damiana Terleckiego (Czarnobyla). Pierwszy z nich twórczo rozwiązał problem ograniczonych wymiarów liniowych pojedynczego szablonu, multiplikując je i uzyskując możliwość tworzenia w tej technice murali dowolnej wielkości. Malujący na ulicach od końca lat 80. ubiegłego wieku Czarnobyl, twórca wywodzący się z korzeni punkowo-anarchistycznych, rozwinął natomiast w swoich pracach, wykonywanych w technice szablonu wielowarstwowego, podziwu godną precyzję warsztatu, pozwalającą mu na osiągnięcie niemal fotograficznego realizmu w oddawaniu rzeczywistości.

Z boku tej całej historii w 1995 r. w Warszawie trzech nastolatków powołało do życia grupę Pinokio[d]. Pomimo młodego wieku twórców grupy cechowała bardzo dojrzała percepcja negatywnych społecznych następstw gwałtownej transformacji systemowej. Postanowili oni dać wyraz swoim niepokojom poprzez umieszczanie w przestrzeni publicznej intrygujących, wieloznacznych haseł-rebusów, opartych na grach słownych i literowych. Swoje komunikaty rozpowszechniali niemodną wówczas

32



33



31. IEER, Kraków 1996, fot. Artur Wabik.
32. Czarnobyl, Berlin 2009, fot. Marcin Rutkiewicz.
33. V Szablon Dżem, Warszawa 2010, fot. Marcin Rutkiewicz.

metodą malarstwa szablonowego, ale też (a może przede wszystkim) w formie niewielkich naklejek, umieszczanych w środkach komunikacji publicznej. Zjawisko to było tak nowe, intrygujące i niezwykłe, że w krótkim czasie pojawiła się rzesza młodych naśladowców, rozsiewających własne komunikaty, a stołeczne autobusy zmieniły się w jeżdżące wystawy niewielkich nalepek, przemianowanych na wlepki lub vlepki. Trzy lata później grupa Pinokio, po odejściu jednego z członków, zmieniła nazwę na Twożywo, porzuciła wlepkę jako sposób działania i przeniosła się w inne rejony aktywności twórczej. Tymczasem wlepki jako sposób kreatywnej ekspresji w przestrzeni publicznej pojawiły się we wszystkich większych polskich miastach. Wychodząc naprzeciw potrzebie komunikacji i wymiany doświadczeń wewnątrz środowiska wlepkarskiego, w 2000 r. dwaj warszawscy wlepkarze, Goro i Kwiatek, założyli serwis internetowy Vlep[v]net[e]. Portal ten w krótkim czasie stał się platformą komunikacji twórców ulicznych wszelkiego autoramentu, którzy nie mieścili się w formule „amerykańskiego" graffiti i których tamto środowisko, dysponujące już rozbudowaną strukturą pism, portali internetowych, festiwali i sposobów komunikacji, całkowicie odrzucało. Krok po kroku w ciągu następnych 10 lat osoby skupione wokół Vlep[v]netu stały się odpowiedzialne za sporą część działań (festiwali, wystaw i ogólnopolskich akcji różnego typu), które doprowadziły do powstania polskiej sceny street artowej w obecnym kształcie, sam Vlep[v]net zaś ewoluował od nieformalnej grupy przyjaciół połączonych niszową pasją do fundacji liczącej się w krajobrazie kultury polskiej. Niektóre szczegóły tej historii można poznać podczas lektury wywiadu z jednym z aktywistów Vlep[v]netu, zamieszczonego w dalszej części tej publikacji.

Równolegle i niezależnie od opisanych powyżej zjawisk w Gdańsku rodził się nowoczesny polski mural. W tamtejszej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych istnieje katedra malarstwa ściennego i witrażu, ucząca studentów tradycyjnych technik wykonywania tego typu obrazów. W 1996 r. jej absolwent Rafał Roskowiński[f], w tamtym czasie mający już na koncie kilka spektakularnych realizacji ściennych, wyszedł z inicjatywą powołania galerii murali na filarach wiaduktu jednego z węzłów komunikacyjnych w Gdańsku. Węzeł Kliniczna był pierwszą tego typu inicjatywą w Polsce i w kolejnych

34



35

36



latach przewinęło się przez niego całe pokolenie twórców ulicznych. Kolejnym spektakularnym projektem Roskowińskiego była galeria malarstwa monumentalnego na gdańskim osiedlu Zaspa, stworzona w 1997 r. Obie te inicjatywy twórczo rozwinął w późniejszym okresie Piotr Szwabe, tworząc Otwartą Galerię Miejską na Węźle Kliniczna, a na osiedlu Zaspa realizując coroczny Festiwal Malarstwa Monumentalnego. W obu miejscach oglądać można dziś po kilkadziesiąt murali, skala tych działań odcisnęła zaś mocne piętno na kształcie polskiej sceny street art/graffiti.

34. Plener malarski studentów gdańskiej PWSSP, Tuczno 1980–1987, fot. z archiwum Gdańskiej Szkoły Muralu.
35. Krystian Rassmus, mural na budynku Zespołu Sportowych Szkół Ogólnokształcących, Gdynia 1990, fot. z archiwum Gdańskiej Szkoły Muralu.
36. Justyna Dziechciarska, mural przygotowywany na rocznicę 70-lecia powstania Dywizjonu 303, Gdańsk-Zaspa 2010, fot. Dawid Sobijanek, z archiwum Gdańskiej Szkoły Muralu.

37



Równie ważnym co Warszawa i Trójmiasto ośrodkiem sztuki ulicznej był i jest Wrocław. To tu w latach 80. powstały czasopismo „LuXus" i koncepcja działań Pomarańczowej Alternatywy, a w czasie gdy ściana warszawskich Wyścigów Konnych była tylko kilometrową płaszczyzną pustki, we Wrocławiu przy kościele św. Marcina istniał już rodzaj grafficiarskiej *hall of fame*. Również wrocławskie środowisko artystów tworzących w sferze publicznej należy dziś do najliczniejszych i najciekawszych w Polsce. To wreszcie tu street art wszedł oficjalnie do głównego obiegu polskiej kultury. W 2008 r. pod patronatem wrocławskiego Biura Wystaw Artystycznych odbył się przełomowy festiwal *Artyści Zewnętrzni* (Out of Something). Kuratorzy projektu, Sławek Zbiok Czajkowski[9] i Joanna Stembalska, zaprosili do udziału w wydarzeniu kilkunastu czołowych polskich i zagranicznych twórców. Efekty i echa festiwalu były na tyle spektakularne, że wokół street artu, kojarzonego do tej pory z dewastacyjnymi odmianami „amerykańskiego" graffiti, zapanowała przychylna atmosfera. W krótkim czasie kilkanaście polskich miast zdecydowało się wyasygnować pokaźne sumy na realizację podobnych wydarzeń. Z jednej strony umożliwiło to powstanie w całej Polsce wielu legalnych, dopracowanych realizacji ulicznych oraz znacząco wpłynęło na okrzepnięcie polskiej sceny street artowej. Z drugiej jednak efektem tego procesu jest uprzedmiotowienie zjawiska i narastająca w urzędach i instytucjach tendencja do sprowadzania działalności twórców graffiti do roli dostarczycieli ładnych obrazków w ramach obchodów kolejnych rocznic. Budzi to oczywisty odruch obronny i sprzeciw części środowiska, widzącej w tym procesie objaw komercjalizacji buntowniczej i nielegalnej w swym charakterze aktywności twórczej.

Pisząc o zjawisku graffiti w ostatnim dwudziestoleciu, nie można pominąć jeszcze dwóch istotnych zjawisk:





37. Ściana przy kościele św. Marcina, Wrocław 1998–89, fot. Tomasz Sikorski.
38. Ściana przy kościele św. Marcina, Wrocław 1998–89, fot. Tomasz Sikorski.
39. Peter Fuss, *Who killed Barack Obama?* Out of something, Wrocław 2008, fot. Peter Fuss.



graffiti sportowego i erotycznego. W niektórych miastach te dwa rodzaje przedstawień stanowią w zasadzie całość graffiti, jakie można zauważyć na murach.

Graffiti erotyczne jest jednym z najstarszych i najczęściej spotykanych typów przedstawień, jakie istnieją w obrębie tego zjawiska. Znane są liczne przykłady graffiti o charakterze erotycznym, odkrywanych podczas prac archeologicznych i wykopaliskowych w praktycznie wszystkich miejscach na świecie. Te z Pompei czy z rzymskiego Koloseum, nierzadko równie wulgarne i obsceniczne jak dzisiejsze, stanowią dodatkowy magnes i atrakcję dla odwiedzających te miejsca rzesz turystów. Obecnie graffiti erotyczne stanowi nie tylko w Polsce, ale i na całym świecie domenę młodych mężczyzn, dających tą drogą ujście problemom związanym z nadmiarem energii seksualnej. Forma tych przedstawień jest zwykle bardzo amatorska i infantylna.

W obrębie graffiti sportowego mamy natomiast do czynienia ze wszystkimi typami napisów, znaków i symboli wykonywanych w przestrzeniach zewnętrznych przez kibiców, głównie drużyn piłkarskich, ale nie tylko. Stosowane są wszystkie techniki i formy, znane zarówno

40



41



42





z okresu walki z komunizmem, jak i z czasów nowszych: napisy pędzlem, wałkiem, farbą w spreju, szablony, a także wlepki i profesjonalne wielkopowierzchniowe graffiti w stylu amerykańskim. Szczególnie przytłaczającą skalę zjawisko to przybiera w Łodzi, gdzie zajadłą walkę na napisy toczą kibice dwóch lokalnych drużyn. Również w Krakowie i Warszawie sytuacja wygląda niewiele lepiej. W tym wydaniu graffiti sportowe łudząco przypomina to, co działo się na polskich murach po 1980 r. Jest to typowe graffiti walczące, wykonywane, a następnie zamalowywane przez przeciwników stosujących kontrhasła i kontrsymbole. Również tu, podobnie jak podczas okupacji i stanu wojennego, pojawiają się obelżywe napisy, żarty obrazkowe z przeciwnika czy jego symbole zawieszone na szubienicy oraz masowe rozprzestrzenianie ikonicznego znaku własnego.

Irytującym dla wielu twórców i miłośników graffiti procesem jest zawłaszczanie i wykorzystywanie jego technik i metod przez świat reklamy. Zjawisko graffiti reklamowego w ciekawym eseju przybliża na dalszych stronach tej książki Artur Wabik.

Kolejnym ważnym procesem – rozpoczętym w 2008 r. we Wrocławiu przez *Out of Something*, a w 2010 r. dobrze


45
KAZIMIERZ DEYNA


46


47
WARSAW FANS
HOOLIGANS
WFS


48
RTS


49
FANATYCY

50



już widocznym – była stopniowa akceptacja graffiti jako równoprawnego zjawiska w polskiej sztuce przez galerie głównego nurtu. Przez ostatnie dwa lata dbyło się kilkadziesiąt wystaw indywidualnych i zbiorowych, organizowanych przez instytucje posiadające w swojej nazwie take słowa i skróty jak: państwowa, muzeum, BWA czy Zachęta. Dużym wydarzeniem była pierwsza profesjonalna aukcja dzieł twórców wywodzących się z nurtu street art/graffiti, zorganizowana przez wiodący dom aukcyjny Rempex.

Powyższa opowieść to zaledwie zarys, kontur naszkicowany bardzo grubą kreską. Niektóre szczegóły i detale pojawią się wraz z lekturą tekstów i wywiadów zamieszczonych w dalszej części tej publikacji, niektóre wciąż jeszcze czekają na odkrycie, opisanie i uzupełnienie. Pamiętać też należy, że w części dotyczącej ostatniego dwudziestolecia niemal zupełnie pominięto aspekt graffiti wykonywanego przez artystów o rodowodzie akademickim, dość mocno wyeksponowany w poprzedniej części książki. Można by tu wymieniać działania wielu osób, takich jak choćby Leon Tarasewicz, Maciej Kurak czy Kamila Szejnoch. Jest to jednak materiał na zupełnie inną opowieść.

Na koniec chciałbym złożyć gorące podziękowania osobom, które dla potrzeb niniejszej książki poświęciły mi swój czas, podzieliły się cenną, często nigdzie niespisaną wiedzą, a także otworzyły prywatne archiwa i udostępniły zdjęcia. Są to: Autone (Jan Kołodziej), Maja Brzozowska-Brywczyńska, Sławek ZBK Czajkowski, Igor Ash1 Dzierżanowski, Egon Fietke, Peter Fuss, Kosi, Kwiatek, Mariusz Liebel, M-city (Mariusz Waras), Meat, Nawer, NeSpoon, Dariusz Paczkowski, Pener (Bartek Świątecki), Roem (Krzysztof Syruć), Rafał Roskowiński, Bartosz Stępień, Uran, Artur Wabik, Wojciech Wiśniewski i Artur Zduniuk. Specjalne podziękowania dla Tomka Sikorskiego.

Za udostępnienie archiwów zdjęć dziękuję również stowarzyszeniu Tratwa, Europejskiej Fundacji Kultury Miejskiej, Samodzielnemu Ośrodkowi Badawczemu Wspólnoty Leeeżeć, grupie Twożywo oraz projektowi Vlepkronika.

Marcin Rutkiewicz, maj–wrzesień 2011 r.

40. Warszawa, ok. 2003, fot. Tomasz Sikorski.
41. Warszawa, ok. 2003, fot. Tomasz Sikorski.
42. Warszawa, ok. 2003, fot. Tomasz Sikorski.
43. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
44. Warszawa, ok. 2003, fot. Tomasz Sikorski.
45. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
46. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
47. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
48. Łódź 2011, fot. Paweł Połetek.
49. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
50. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.

a. Zob. słownik pojęć subkultury graffiti, s. 266.
b. Zob. s. 178.
c. Zob. s. 212.
d. Zob. s. 194.
e. Zob. s. 206.
f. Zob. s. 162.
g. Zob. s. 220.

1991

RAFAŁ ROSKOWIŃSKI

Moją pierwszą inspiracją były murale z gdańskiej starówki. Mural stał się dziś modny, ale on nie powstał kilkanaście lat temu, jak się ludziom wydaje, to jeden z najstarszych sposobów malowania. Cały Rzym był przecież wymalowany. Obraz na płótnie pojawił się dużo później. Tak samo w Gdańsku mural wcale nie pojawił się w latach 90., tylko w latach 50., kiedy grupa związana z tamtejszą ASP postanowiła zaaranżować malarsko gdańską starówkę[a]. Co ciekawe, zespół nie odtworzył istniejących wcześniej form dekoracyjnych kamienic, lecz stworzył własne, opierając się na wzorach włoskich. Działalność tego zespołu w latach 50. i 60. wpłynęła na sposób myślenia na akademii, sposób kształcenia studentów i przekazywaną im wiedzę. Studiowałem na gdańskiej ASP w pracowni malarstwa ściennego, w latach 80. brałem udział w plenerach malarstwa ściennego we wsi Tuczno, pracowałem też przy renowacji gdańskiej starówki i moja droga twórcza z lat 90. jest w tym kontekście bardzo naturalna. Upadek muru (berlińskiego – przyp. red.) i wymiana studencka z Berlinem dały nam bardzo odświeżającą perspektywę na malarstwo ścienne, ale my go nie wymyśliliśmy, byliśmy kontynuatorami długiej tradycji.

W 2. połowie lat 80. robiliśmy już nielegalne realizacje na mieście, całkiem spore malowidła, ale nikt nie traktował tego poważnie jako sztuki – to była zgrywa, chodziło o to, żeby namalować coś fajnego i nie dać się złapać. Nie powstawała jakakolwiek dokumentacja tych prac, na roku chyba tylko jeden kolega miał wtedy aparat fotograficzny. Największym problemem były materiały. W tamtych czasach nie było porządnych farb, mieszaliśmy, co się dało, wodne, chemiczne, o sprejach nie było mowy. We wczesnych latach 90. poligonem doświadczalnym stał się sopocki klub Sfinks, gdzie bezpośrednio na ścianach malowaliśmy dekoracje naszych imprez.

Co najmniej do 2000 r. murale kojarzyły się ludziom z wandalizmem i problemem nie było samo malowanie, ale zyskanie akceptacji społecznej. Naszym największym sukcesem w latach 90. było właśnie przekonanie urzędników do samej idei malarstwa monumentalnego, które kojarzyło im się albo z wulgaryzmami, albo z hasłami wywrotowymi. Wtedy to nie działało tak, że artysta mógł przyjść na przykład do stoczni i powiedzieć, że chce namalować coś ładnego na murze. Pomagał nam Maciej

1



2



Rafał Roskowiński (ur. 1966 r. w Radomiu) absolwent PWSSP w Gdańsku, pionier nowoczesnego malarstwa monumentalnego w Polsce. W 1994 r. wykonał pierwsze murale na ścianach Stoczni Gdańskiej, w 1996 r. na Węźle Kliniczna, a w 1997 r. był inicjatorem Festiwalu Malarstwa Monumentalnego na gdańskim osiedlu Zaspa. W roku 1995 powołał Pracownię Murales przy Nadbałtyckim Centrum Kultury, a w 2009 Gdańską Szkołę Muralu. Autor wielu znanych murali (w tym komercyjnych) i komiksów.

1. Sopot 1991, fot. z archiwum Rafała Roskowińskiego.
2. Rafał Roskowiński, autoportret.
3. Gdańsk, Stocznia, 1994, fot. z archiwum Rafała Roskowińskiego.







4. Gdańsk-Wrzeszcz, Browar, 1995, fot. z archiwum Rafała Roskowińskiego.
5. Warszawa, stadion klubu Polonia, 2009., fot. Marcin Rutkiewicz.
6. Warszawa-Ursynów, 1998, fot. z archiwum Rafała Roskowińskiego.
7. Gdańsk, Węzeł Kliniczna, 1996, fot. z archiwum Rafała Roskowińskiego.

Nowak z Nadbałtyckiego Centrum Kultury – to była instytucja z dobrą reputacją i kiedy on przychodził w tej sprawie, to nie można go było po prostu zbyć.

Kiedy w 1996 r. przyszliśmy do urzędu z pomysłem na malowanie pod estakadą (Węzeł Kliniczna[b]), odmówiono nam, bo murale będą rozpraszać kierowców. Po długich rozmowach i przedstawieniu projektów pozwolono nam w końcu na pomalowanie trzech pierwszych filarów w ramach testu, jak to będzie działać. Dopiero potem udało się pomalować kilkanaście kolejnych.

Miałem świadomość, że aby było łatwiej, trzeba dużo malować, trzeba przyzwyczajać ludzi do obecności murali w przestrzeni publicznej. W 1996 r. stworzyłem przy Nadbałtyckim Centrum Kultury pracownię Murales, a zaraz potem, w 1997 r., wpadłem na pomysł malowania Zaspy[c]. Inspiracją były widoki, które zapamiętałem z czasów mszy papieskiej[d], gdy na blokach wisiały olbrzymie, robione przez mieszkańców transparenty i aplikacje z hasłami religijnymi i antykomunistycznymi albo z naiwnymi postaciami świętych. Wtedy właśnie zrozumiałem, że ten wielki format, dobry czy zły, naprawdę mocno działa. W latach 90. Zaspa była potwornie szara i wprowadzenie tam koloru wydawało się świetnym pomysłem. Dziś problem jest odwrotny, blokowiska są tynkowane na wiele kolorów, dochodzi pstrokata reklama i trzeba sztukę w to wpasować tak, żeby nadal działała.

Mural powinien wyjść z wielkiej potrzeby namalowania go, to nie jest sprawa błaha.

Dobry mural, w odróżnieniu od graffiti, jest sprawą przemyślaną, wkomponowaną w przestrzeń publiczną. Architektura jest absolutnie nadrzędna. Trzeba mieć wiedzę o technice, umieć malować i czuć duży format. Ważny jest też kontekst społeczny: kto mieszka w okolicy, jaka jest funkcja tej przestrzeni. Moje projekty są często wałkowane przez rok, zanim dotknę ściany. Nie podejmuję się tematów, których nie czuję. Mogę na przykład namalować mural poświęcony Miłoszowi, bo coś o nim wiem, a Chopinowi już nie, bo Chopina nie słucham.

W moich pracach widoczne są fascynacja pewnymi okresami historycznymi, zwłaszcza XVII i XVIII w., czy szacunek dla niektórych postaci, ale nigdy poglądy polityczne. Jeśli artysta staje się zaangażowany politycznie, oznacza to koniec sztuki.

Rozmawiał i notował Marcin Rutkiewicz, sierpień 2011 r.

a. Na początku grudnia 1952 r. malarze i rzeźbiarze skupieni w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych postanowili zaprezentować własną wizję prac wykończeniowych na podnoszonej ze zniszczeń wojennych Drodze Królewskiej w Gdańsku (ówczesnie ulice Długa i Długi Targ). Funkcję głównego projektanta malarstwa objął Jacek Żuławski, a rzeźby – Stanisław Horno-Popławski, projektantem całości prac został architekt Lech Kadłubowski. Kluczowymi postaciami zespołu byli artyści: Hanna Żuławska, Józefa Wnukowa, Stanisław Teisseyre i Stanisław Żukowski.

b. Węzeł Kliniczna – węzeł komunikacyjny w Gdańsku, w dzielnicy Młyniska. W roku 1996, z inicjatywy Rafała Roskowińskiego, na filarach estakady pojawiają się pierwsze murale. W 2000 r. Klub Winda zorganizował tu I Ogólnopolski Festiwal Malarstwa Ściennego – Węzeł Kliniczna. Kuratorem projektu był Piotr Szwabe.

c. Zaspa – duże osiedle wielopiętrowych bloków w północnej części Gdańska. W latach 80. mieszkał tam Lech Wałęsa wraz z rodziną. Od roku 2009 na Zaspie odbywa się Europejski Festiwal Malarstwa Monumentalnego Monumental Art, w ramach którego artyści wykonali już ponad 30 gigantycznych obrazów na blokach mieszkalnych. Turystów oprowadzają po tej nietypowej galerii wyszkoleni przewodnicy.

d. W roku 1987 na lotnisku przy osiedlu Zaspa miała miejsce msza koncelebrowana przez papieża Jana Pawła II, na którą przybyło ok. 1 mln wiernych.

7



GRAFFITI PRZED WIELKIM WYBUCHEM (1988 – 1995)

Tekst: Igor Dzierżanowski

Dla obserwatora graffiti jest zaledwie ulotnym komunikatem. Dla twórcy – historią, zawsze osobistą. Rzetelne odtworzenie kompletnego obrazu graffiti ostatnich 20 lat to „puzzle impossible", układanka nie do ułożenia. Każdy malarz-writer-artysta ma własną historię i pamięta sto innych. Niektóre z nich mają tyle wersji, ilu było uczestników wydarzeń, a nawet więcej. Inne odbiegają od rzeczywistości, gubią szczegóły, bledną lub nabierają kolorów, przeplatają się nawzajem jak w dobrym wildstyle'u. Czy są takie historie, bez których graffiti w Polsce nie zaistniałoby? Wątpię. Pasji tworzenia nie da się zatrzymać. Czy bez nich polskie ściany wyglądałyby tak, jak dzisiaj? Przypuszczalnie bardzo podobnie. Dlatego prawdziwa historia graffiti ostatnich 20 lat to nie zbiór faktów i zdjęć kolorowych ścian, ale subiektywny splot osobistych doświadczeń, zawartych przyjaźni, wzajemnych niechęci, współpracy, nieporozumień, podróży, przygód i wewnętrznych potyczek każdego, kto tworzył tę scenę. A oto moja wersja opowieści o początkach graffiti. W latach 80. mało kto słyszał o farbie w spreju. Napisy, głównie antypaństwowe, wykonywane były grubymi pędzlami malarskimi. Milicja udawała, że je zamalowuje, a społeczeństwo udawało, że nie może ich odczytać. Którejś nocy na dziewiczo czystym, kilometrowej długości murze warszawskich Wyścigów Konnych na Służewcu pojawiło się wiele napisów naraz: „KŁAMSTVO", „DTV ŁŻE" i inne treści otwierające oczy nieświadomym obywatelom. Mieszkańcy dzielnicy Ursynów jadący do miasta czy jak ja: do szkoły, po prostu musieli je przeczytać i chwilę się nad nimi zastanowić, ponieważ były to jedyne komunikaty pisane na tej trasie. Nie było wtedy reklam, nie było billboardów, tylko puste ściany. Podobnie wyglądało to w pozostałych 48 polskich miastach wojewódzkich. Rok 1989 przyniósł zmianę systemu, kowboja na plakatach i farbę w spreju. Najłatwiej było przywieźć z Czechosłowacji aerozole marki Škoda lub kupić w Peweksie niemieckie firm Dupli-Color czy Vogelsang. Nagle popularność zyskały pojawiające się od kilku już lat szablony – szybka metoda na skomplikowany przekaz. Ich twórcy działali jednak w zupełnie innej atmosferze niż dzisiaj. Po czterdziestoleciu, w którym mundur milicyjny niósł obietnicę pałowania i aresztowania, a kojarzył się głównie z prześladowaniem, internowaniem i niesprawiedliwością, każdy odbity szablon był małym zwycięstwem nad systemem i własnym strachem. Przez chwilę sam czułem się aktywnym nastoletnim opozycjonistą. Jak bardzo spóźnionym, okazało się w 1991 r., gdy pod ścianą kina Śląsk w Warszawie – znaną wtedy w środowisku galerią szablonu – zatrzymała nas policja. Funkcjonariusze



2



na miejscu obejrzeli szablony i farby i oddali je, nie okazując żadnego zainteresowania. Trzy lata później temat zaczął się pojawiać w mediach. Tym samym skończyła się era podziemnej szablonowej awangardy. W końcu ściany wyczyszczono i twórczość Towarzystwa Malarzy Pokojowych, grupy Pinokio, Z, SKI, 3PZ, Vagli, KKM, ekipy, z którą odbiłem kilka prac – EAP (Empty Area Painters), i wielu innych zostały tylko w pamięci, na zdjęciach i w archiwalnych numerach podziemnych zinów, takich jak „Maluj Mury" – prowadzonego przez Marka Sancza Piekarskiego (Tarnobrzeg, Poznań), „Graffiti" Roberta Kostrzewy (Warszawa) i innych. Wzorowane na amerykańskim, graffiti oparte na literach w pełnej krasie rozkwitło w Polsce dopiero po 1994 r., chociaż pierwsze jego próby widoczne były już w późnych latach 80. W Warszawie palmę pierwszeństwa dzierży grupa KOBE Crew (KOło-BEmowo Crew). Tagi LOLEK, CIHY, XIONC, ARBUZ pojawiły się już w 1988 r. i ekipa KOBE Crew, jako pierwszy i jedyny reprezentant writerów, zdążyła jeszcze załapać się do albumu *Polskie mury. Graffiti – sztuka czy wandalizm*, dokumentującego ściany lat 80. Dojrzała już wtedy stylistyka ich tagów stała na bardzo wysokim poziomie i jeszcze dzisiaj tagi te byłyby uznane za ekstraklasę. Stosowane przez nich nieznanych wówczas w Polsce sprejów i grubych, półtoracentymetrowych markerów dopełniało magii. Wywiad z Lolkiem (KOBE Crew) przybliżający nieco tamte czasy, można znaleźć w jednym z archiwalnych numerów warszawskiego magazynu „Uwaga". W tym samym czasie w stolicy epizodycznie pojawiały się również inne tagi – MINUS, ACTO, FIST, a chwilę później gościnnie ORION (który odwiedził również Trójmiasto) czy SENOR z Saintz Crew. Przez swoją tajemniczość (Po co ktoś to robi? O co chodzi?) i wyszukaną formę były zagadką i inspiracją dla nadciągającej fali twórców, którzy właśnie zaczynali szukać form ekspresji bardziej widocznych niż szablon, chociaż ostatecznie niewielu zdecydowało się przejść na „pełnoformatowe" graffiti. Według przekazów ustnych

Strona tytułowa: Warszawa 2010, fot. Marcin Rutkiewicz.

1. Bartoszyce 1994, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.

2. *Maluj mury*, Kraków, ok. 1995. Graffiti wykonane pędzlem. Być może była to „reklama" jednego z pierwszych grafficiarskich zinów pod tym samym tytułem, fot. Artur Wabik.


3



4


5

prekursorzy malarstwa ściennego sporadycznie działali również w innych miastach niż Warszawa, jednak nie są mi znane żadne dokumentujące to materiały.

W latach 1989–1992 przygodę z literami, tagami, markerem i sprejem rozpoczęli pierwsi warszawscy writerzy „systemowi": NST (North Stegny Crew) – powiązana z rodzącą się sceną skateboardingową ekipa ze Stegien, Biker, Shark, Doser aka Matey, który „przywiózł" zamaszysty styl tagowania z Wiednia, Motyl (z własną koncepcją liternictwa) i Ken aka Sinclair – z przeniesionym na stołeczne ściany stylem berlińskim (TPL – The Professional Luzacs). Wspomniana systemowość objawiała się w konsekwentnym otagowywaniu (malowaniu charakterystycznych podpisów, tzw. tagów – przyp. red.) używanych przez nich szlaków komunikacyjnych (głównie ul. Sobieskiego), czego w czystym dotąd mieście nie dało się nie zauważyć. Dla młodych, dociekliwych, wrażliwych na zmiany otoczenia warszawiaków stylizowane, harmonijnie zdeformowane litery tagów i pierwszych wrzutów (graffiti o większej powierzchni i bardziej skomplikowanej strukturze graficznej i kolorystycznej niż tag – przyp. red.) były emocjonującą zagadką do wyjaśnienia. Podobnie jak dziś zastanawiano się nad motywami autorów dziwnych liter i celem ich działania.

Zainspirowani nowymi możliwościami szabloniarze redefiniowali swoje działania i szukali nowych, bardziej widocznych rozwiązań. W 1991 r. Doser i Ken prawdopodobnie jako pierwsi w Warszawie niezależnie od siebie wykonali typowe, wielokolorowe i stylowe wrzuty. W 1992 r. inicjacyjnego przejścia z szablonów do dużego formatu dokonałem ja, a w 1993 do grupy pionierów graffiti dołączył też Sir aka Der aka Mekht. W tym samym czasie w Szczecinie pierwsze prace umieszczali na ścianach przyszli członkowie United Clan: DJMB, Xman, Dugi, Sixa aka Manson aka Ten, Ramon i Halon. W latach 1991–1993 ściany i płoty Warszawy budziły się do nowego, sprejowo-markerowego życia. Jeżeli ktoś nie podróżował (a nie było jeszcze o wyjazdy łatwo), nie mógł wiedzieć, co się dzieje za granicą, więc tagi pierwszych „podpisywaczy" przypominały te z lat 60. w Nowym Jorku: ASKIN (King of the line 508), UZI, IDZIO&BIAŁA, SPEEDY (później SIR), ROKE, PATO, globalny JÓZEF TKACZUK

oraz wiele innych podpisów – choć coraz liczniejsze, w kwestii estetyki pozostawiały wiele do życzenia.

Moralny triumf bazgrołów nastąpił, gdy w wyborach parlamentarnych w 1993 r. na plakatach wyborczych pokazano pomazane ściany przejścia podziemnego placu Na Rozdrożu. Na plakatach znalazł się również mój pierwszy poważny tag – RISK. Byłem dumny, że promując wolność, demokratyczna partia zadbała w ten sposób o rozpowszechnienie pracy mojego autorstwa w całej Polsce. W międzyczasie, przestraszony liczebnością swoich tagów (w porównaniu do liczby tych dzisiejszych była to kropla w morzu) i – w razie wpadki – ryzykiem „krwawej" vendetty systemu, zmieniłem podpis z RISK na ASH1.

6

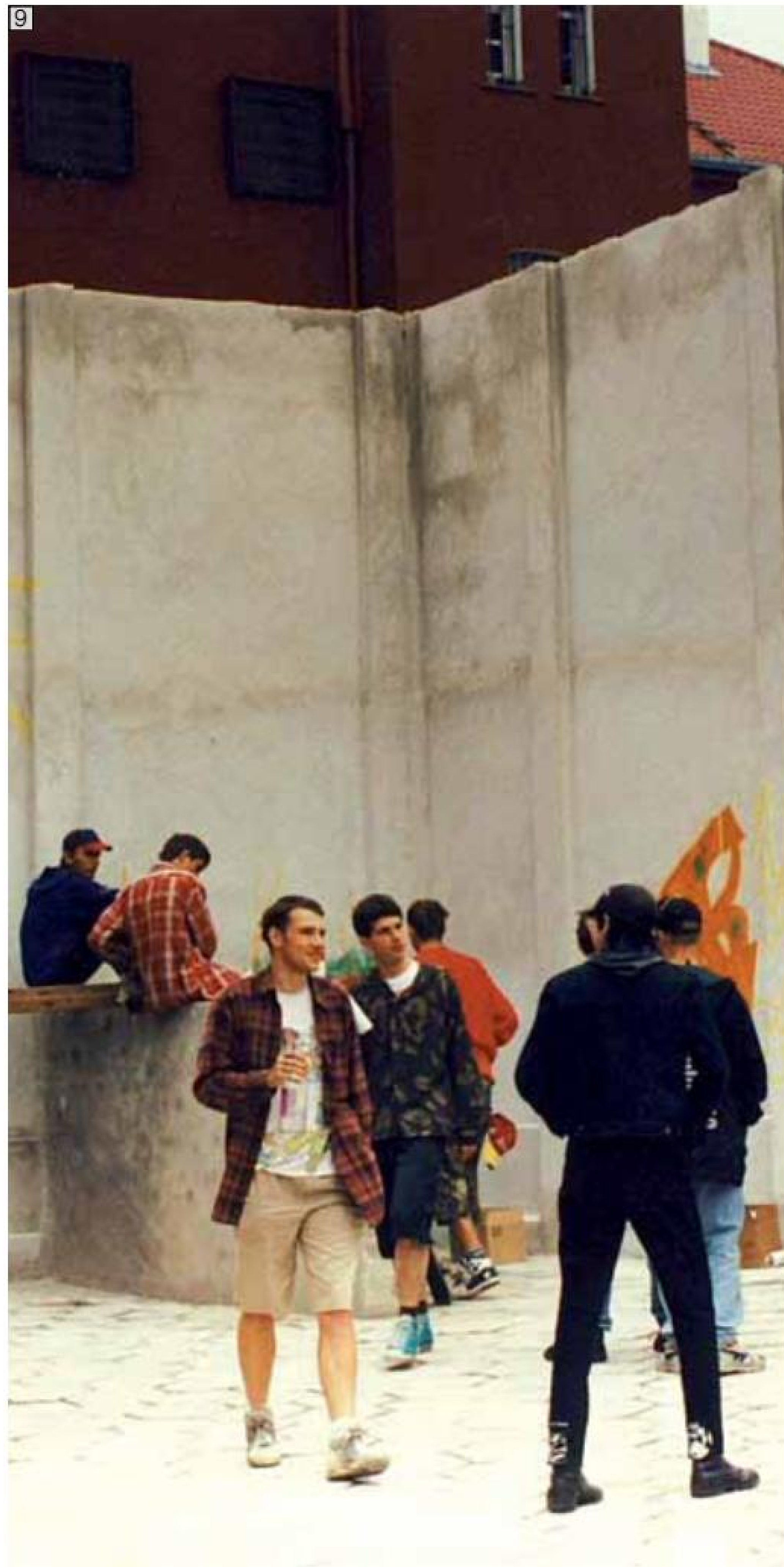


3. Lidzbark Warmiński 1994. Jak głosi legenda, na tym jednym z pierwszych w Polsce graffiti jamów pojawiło się wielu punków z szablonami. Ponieważ ściana przygotowana do malowania pokryta była tynkiem typu „baranek", nienadającym się do odbijania szablonów, z konieczności zaczęto malować litery. Ponieważ miejsca było zbyt mało, a nikt w mieście nie chciał przekazać na cele festiwalowe kolejnej ściany, dalsza część jamu odbyła się na prześcieradłach, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.
4. Lidzbark Warmiński 1994, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.
5. Bartoszyce 1994, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.
6. Lidzbark Warmiński 1994, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.

7

8

Potem nadszedł przełomowy dla polskiego graffiti rok 1994. Jego kluczowymi wydarzeniami były festiwale graffiti w Lidzbarku Warmińskim i Bartoszycach, finansowane z funduszu stowarzyszenia Tratwa. Pozwoliły one spotkać się ludziom, którzy dotąd znali się tylko z zinów lub listów (komunikowanie się i organizowanie odbywały się wtedy za pośrednictwem zwykłej poczty), zaprzyjaźnić się i wymienić doświadczeniami. Uczestnicy festiwali przywieźli z różnych stron kraju albumy, pisma i zdjęcia, które oszałamiały bogactwem informacji i wspomagały dalsze rozpowszechnianie „wirusa" graffiti. Jesienią Jurek Owsiak sfinansował farby (wówczas bardzo drogie w stosunku do wynagrodzeń w Polsce) i na tle powstającej przed kamerami na służewieckim torze produkcji (ASH1, KEN, SIR) nakręcił jeden ze swoich wariackich programów. Tak duża produkcja (ok. 60 m²) była w polskim graffiti czymś olbrzymim, zupełnie nowym i rozszerzającym granice rozumienia tej sztuki. Jej elementy nieudolnie skopiowano później w scenografii filmu *Girl Guide* Juliusza Machulskiego, jednak najważniejsze było to, że farbami, jakie zostały „po Owsiaku", mogliśmy malować jeszcze kilka miesięcy. Na ścianach zaczęły się pojawiać kolejne nowe imiona, za którymi kryli się ludzie tworzący street art: CRISIS aka KRIZM aka PANTAL, SAW aka HEAR aka OMEN, ZONA aka ZNAE, ELIOT2 aka BEKSA, SHICK, SHADEN i inni. Graffiti pojawiało się też w innych miastach. W Szczecinie powstał United Clan, w Kielcach przygodę z malowaniem zaczynali m.in. Baton i Book (śp. Piotrek Nowak, znany jako Wembley, mistrz Polski w tańcu electro), w Trójmieście z gościnną wizytą wystąpił Mikro, we Wrocławiu pierwsze tagi stawiał Kencho aka Goter, a w Katowicach najefektowniejszą wtedy w kraju produkcję „ekologiczną" uskutecznili zaproszeni Szwedzi (około 1992 r.). W naturalnie stworzonym dla graffiti Trójmieście (średnicowa linia kolejowa) krucjata przeciw systemowi rozpoczęła się dopiero w 1995 r. dzięki Specialowi, wyróżniającemu się dortmundzkim stylem – zarówno liter, jak i podejścia do malowania. Tempo wymiany informacji i rozwoju w 1. połowie lat 90. było o wiele wolniejsze od dzisiejszego, internet raczkował, a namalowanie jednego wrzutu miesięcznie było postrzegane jako wyjątkowo wysoka aktywność (trudniejsze było zgromadzenie pieniędzy na farby). Niedostępne były czasopisma oraz inne doniesienia na ten temat, a każde zdobyte z zagranicy źródło informacji, zdjęcie z graffiti lub książka były na wagę złota. Nikt jeszcze nie wiedział o specjalnych końcówkach – skinny,



7. Bartoszyce 1995, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.
8. Bartoszyce 1995, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.
9. Bartoszyce 1995, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.

fat, soft i wszystkich innych „capach" – malowało się standardowymi końcówkami, przerabiało na cienkie nad świecą, a kolory farb do wrzutów dobierało się takie, jakie były akurat dostępne w sklepie. Jednak pomimo barier w 1995 r. polskie graffiti nabrało rozmachu. Nadciągała powoli era fat capa (grubej końcówki do spreju, pozwalającej na szybkie malowanie dużych powierzchni – przyp. red.).

Kolejna dekada to punkt wyjścia dla eksperymentów – poszukiwań nowych, oryginalnych stylów, ciekawych technik, nietypowych narzędzi i form wyrazu. Ich najnowsza historia zapisana jest w branżowych zinach, filmach, archiwalnych numerach magazynów młodzieżowych „X", „DosDedos", „Ślizg", „Klan" czy „Hiro", wreszcie w archiwalnych programach i dokumentach telewizyjnych oraz w internecie. Nie sposób bez poważnych studiów wymienić wszystkich osób, grup czy zjawisk mających wpływ na nurt, którego świadkami jesteśmy dzisiaj. Imperatyw wyróżnienia się i tworzenia indywidualnego komunikatu, przy swobodnym dostępie do narzędzi i technologii, spowodował twórczy Big Bang – wielki wybuch nieukierunkowanej ekspresji. Dziś graffiti – jak wszechświat po Big Bangu – wciąż rozszerza swoje terytorium i wciąż się zmienia. Tagbanging miesza się ze street artem, legalne z nielegalnym, ulica z galerią, brzydota z pięknem, oryginalność z banałem, a autentyzm z hipokryzją. Historia sztuki współczesnej powstaje na naszych oczach.

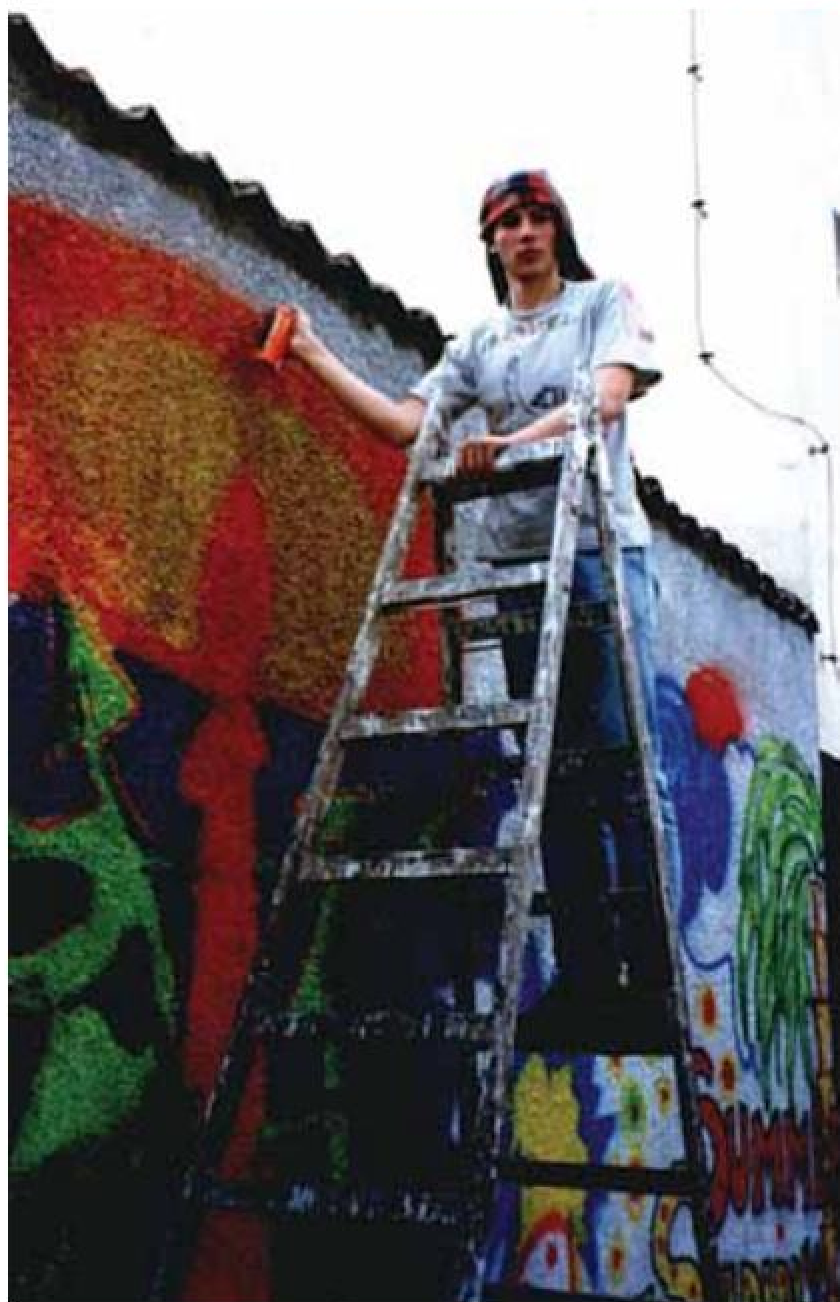
Kiedy w 2004 r. razem z Piotrem Gierałtowskim (SIR/B3S) i Łukaszem Wawrzeńczykiem (IMAGE/B3S) rozważaliśmy wydanie albumu obrazującego powstanie i rozwój polskiego graffiti, dysponowaliśmy obszernym archiwum zdjęć nadsyłanych przez wiele lat przez polskich i europejskich czytelników „Brain Damage Magazine" oraz własnymi fotografiami, kontaktami i znajomościami. Uznaliśmy wtedy, że zebrane materiały nie są wystarczająco reprezentatywne, a nasza wiedza na ten temat jest zbyt uboga, by publikacja mogła stać się rzetelnym źródłem informacji. To potwierdza fakt, że historię rzadko piszą jej uczestnicy, a obraz przeszłości kształtuje się dużo później. Między innymi dlatego opowiedzenie historii efemerydy, jaką jest graffiti, jest ekstremalnie trudne, a wierny rysunek przeszłości praktycznie niewykonalny.

Esej ukazał się po raz pierwszy w albumie Polski street art, *wyd. Carta Blanca 2010 r.*

10



11

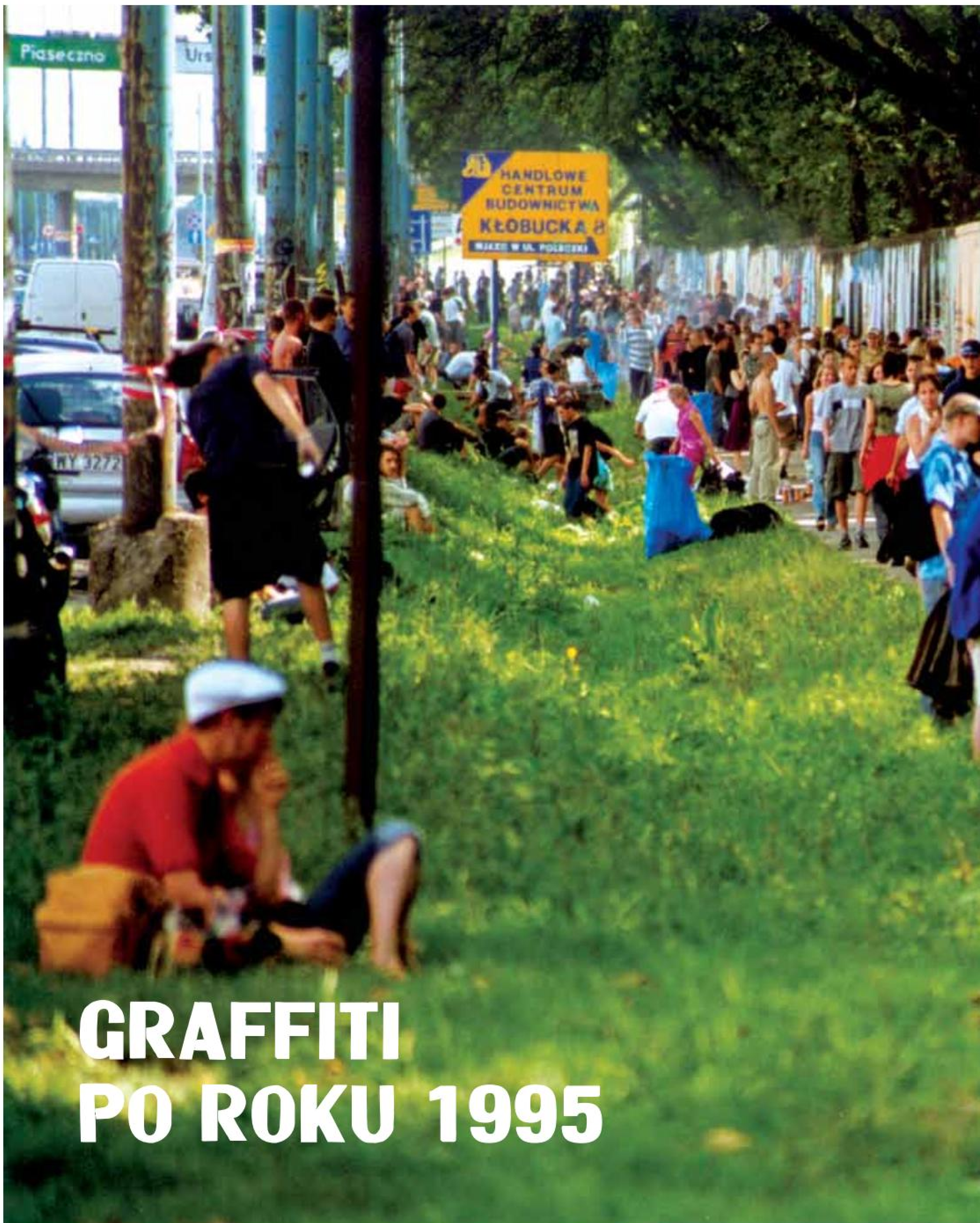


10. Bartoszyce 1995, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.
11. Bartoszyce 1995, fot. z archiwum stowarzyszenia Tratwa.

Igor Dzierżanowski (ur. w Warszawie)

Ash1 aka Abys aka Cmer / NTA (No Toys Accepted), SD (Style Dealers), B3S (Be Free Squad) – pionier i aktywny twórca kultury polskiego graffiti. W latach 1995–2006 zredagował i wydał ponad 1000 stron materiałów prasowych na temat graffiti we współpracy m.in. z czasopismami „X", „Hiro", „Klan", „Ślizg", „DosDedos". Twórca, wydawca i redaktor naczelny międzynarodowego magazynu kultury aerozolu „Brain Damage" (1997–2006). Organizator cyklicznych imprez: Brain Damage Graffiti Jam (1997, 2003–2005), Write4Gold (2004–2005). Juror polskich i międzynarodowych konkursów. Fundator i prezes Europejskiej Fundacji Kultury Miejskiej (www.efkm.eu), organizującej m.in. polską edycję Meeting of Styles, a w latach 2008–2011 Lubelski Festiwal Graffiti.

Fot. z archiwum autora



GRAFFITI PO ROKU 1995


zjazdem
3 min na













Strona tytułowa: Brain Damage Graffiti Jam, Warszawa 2003, fot. z archiwum Europejskiej Fundacji Kultury Miejskiej.

1. SNS KA, Warszawa 1998.
2. JWP, Warszawa 1997.
3. JWP, Warszawa 1997.
4. Hersk, JWP / WTK 1997.
5. WTK, Warszawa 1999.
6. WTK, Warszawa 2000.
7. Bisex, Warszawa 1999.

Zdjęcia od 1 do 7 pochodzą z archiwum Kosiego.





8. Krik / MW, fot. Krik.
9. *Metro*. Warszawa 2005, fot. Uran / B3S.
10. Kets, Uran, Cent, Warszawa 2008, fot. Uran / B3S.
11. Warszawa 2009, fot. Uran / B3S.



11

12





12. GBR, Warszawa 2009, fot. Marcin Rutkiewicz.
13. 947, Warszawa, fot. Marcin Rutkiewicz 2010.
14. Slid, Warszawa 2010, fot. Marcin Rutkiewicz.
15. TGM, Warszawa 2010, fot. Marcin Rutkiewicz.
16. Uran, Warszawa 2008, fot. Uran / B3S.
17. B3S, Warszawa 2009, fot. Uran / B3S.
18. Krac, Warszawa, fot. Marcin Rutkiewicz 2007.

15

16



17



18



19

20



21



22



19. Warszawa 2007, fot. Marcin Rutkiewicz.
20. Slid, Warszawa 2010, fot. Marcin Rutkiewicz.
21. Desl, Kraków 2010, fot. Marcin Rutkiewicz.
22. Matches, Warszawa, ok. 2002, fot. Marcin Rutkiewicz
23. Kraków 2010, fot. Marcin Rutkiewicz.
24. Autor nieznany, Warszawa, fot. Marcin Rutkiewicz 2010.

Następne strony:

25. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
26. Rater, Warszawa 2009, fot. Marcin Rutkiewicz.
27. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
28. Tempz & Ower, Warszawa 2009, fot. Marcin Rutkiewicz.
29. Great, Warszawa 2009, fot. Marcin Rutkiewicz.
30. Blekot, Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
31. Szejn, Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.

23

24



25




26


27
"KIFFE LA VIE"


28

29



30



31



1995

MEAT

Zaczęło się w połowie lat 90. pod wpływem chłopaków takich jak Eros, Jot, Nizor, DOT, legendarne postacie, jeśli chodzi o graffiti na Bielanach. Widziałem na murach to, co robili, i chciałem tak samo. Miałem kilka pseudonimów, zaczynałem od pisania Trop, ale to były takie tojowe początki. Piszę od wielu lat Meat: to doba grafficiarska ksywka, wpada w ucho, zostaje w głowie. Kojarzy mi się ze świeżym mięsem na wagonie.

Moją macierzystą ekipą jest TNA, gdzie przyjęli mnie moi ziomale, Finer i Goal. Kiedy zaczynałem, na maksa jarały mnie skomplikowane kształty, wildstyle, galimatias. Z czasem doszedłem do wniosku, że te proste formy, szybkie, dynamiczne, nielegalne, są najfajniejsze. Lubię nielegal, a jak ma się na coś trzy czy pięć minut, nie można za bardzo kombinować.

O tojach

Bycie tojem to najcięższy okres dla każdego zawodnika. Trzeba być wtedy bardzo aktywnym, żeby się przebić, zaistnieć i zostać w grze, ale też trzeba uważać, bo wciskanie się na ulicę bez skilsów może się zakończyć mocną zjebką. Powoli, cierpliwie, nie pchać się, przede wszystkim ćwiczyć kartkę, być pokornym, zaczynać od klasycznych liter, słuchać uwag i rad starszych – to mogę poradzić młodym. Są też oczywiście szybkie kariery, ktoś się pojawia i w krótkim czasie zbombi całe miasto, ale zwykle widać u takiego, że litery ma słabe. Lepiej rozwijać się powoli, równomiernie.

O istocie graffiti

Jeśli chodzi o skilsy, rękę i oko najlepiej ćwiczyć na ulicy, na nielegalu. Legalną ściankę można robić tydzień i ciągle poprawiać, jak coś nie wyjdzie, ale tagi, bombing, throw up, pociągi trzeba robić szybko i dopiero wtedy się wyrabiasz. Mam mnóstwo przyjaciół, którzy robią już tylko legalne ścianki, ale według mnie każdy ziomek musi przejść przez lewel nielegalności, bez tego nie ma dobrego graffiti. Nielegal jest esencją graffiti.

Nie oszukujmy się, za graffiti nic wielkiego nie stoi. Przynajmniej dla mnie. Nie ma żadnego przesłania, żadnego buntu, jesteś tylko ty, miasto i twoja ksywa. Malujesz to, gdzie chcesz, i o nic więcej nie chodzi. To jest właśnie fajne. Oczywiście robisz sobie też autoreklamę, żeby było tego widać jak najwięcej, żeby twoja pozycja w środowisku rosła. To rodzaj miejskiego sportu ekstremalnego – za skakaniem na bungee też nie stoi żadna ideologia. Jest adrenalina, jest też spełnienie, kiedy widzisz, że twoja ksywa jedzie przez miasto na wagonie. Można to też porównać do narkotyku: zdajesz sobie sprawę, że to niezdrowe, złe, ale musisz. Wiesz, że można dużo stracić, że grozi ci nawet pucha, i mimo to wchodzisz w temat. Graffiti jest bardzo samolubne – chodzi głównie o to, żeby malowanie sprawiało przyjemność i satysfakcję malującemu. Wiem na przykład, że kupa ludzi nienawidzi mnie za to, co robię, i szczerze mówiąc, mam wyjebane na to, co oni myślą. Mam to w dupie.



Meat (ur. w latach 80. w Warszawie)

Fot. NeSpoon



2



O graffiti w Warszawie, Polsce i Europie

Dla mnie jako młodego writera pierwszy Brain Damage Jam (1997 r. – przyp. red.) był bardzo ważną imprezą. Zjechało wtedy dużo dobrze malujących ludzi z całej Europy, sporo zobaczyłem. Z kolei buff na pociągach był sprawą, którą zapamiętałem jako punkt zwrotny w rozwoju sceny. Polska wchodziła akurat do Unii Europejskiej i chyba dlatego zaczęto czyścić wagony. Skończyła się ruchoma galeria. Drugim ważnym momentem była zmiana szaty graficznej wagonów. Ostatnio maluje się coraz trudniej, jest coraz więcej monitoringu, prawo jest coraz ostrzejsze, ale graffiti na pewno nie zginie, bo to zajebista zajawka i coraz więcej ludzi się tym jara.

W historii warszawskiego graffiti były okresy, kiedy ekipy były mocno skonfliktowane, rywalizacja szła nie tylko na wrzuty, ale i na pięści, sporadycznie odbywały się też różne nieprzyjemne akcje, jak okradanie się z farb, ale na tle Polski było i jest tu całkiem spokojnie. Słyszałem, że na południu czy w Trójmieście bywa gorzej, ale nie chcę się wypowiadać za chłopaków stamtąd. Oczywiście jeśli jakiś toj krosuje mój styl, to staram się taką osobę spotkać i sobie z nią wszystko dokładnie wyjaśnić.

Niewielu ludzi wie, że był taki okres w Trójmieście, kiedy malowanie pociągów było legalne. Chłopaki przechodzili kurs BHP, jak się zachowywać na kolei, dostawali odblaskowe kamizelki i proszę, bardzo, droga wolna. Niestety, akcja skończyła się szybko, bo ziomki natychmiast złamały wszystkie zasady, jakie miały obowiązywać.

Na tle Europy graffiti w Polsce nie wybija się jakoś specjalnie, ale nie jest źle, w skilsach writerów wielkiego odstępu nie ma. Natomiast jeśli chodzi o liczbę aktywnie malujących chłopaków, Warszawa nie jest jednak metropolią typu Berlin, Londyn czy Barcelona, u nas to najwyżej kilkadziesiąt osób, a nie setki, jak tam. Pomimo to warszawski styl malowania istnieje, ale trzeba siedzieć w temacie, żeby to rozróżnić. Generalnie każde miasto stara się wypracować swój indywidualny styl, ale nie jest to takie łatwe, wszyscy mieszamy się teraz w kotle, jakim jest Europa. Swoje dokłada też internet, w ciągu godziny możesz zobaczyć, co robią ludzie w wielu krajach, i różnice się zacierają. Bardziej widać to może na poziomie zasad. Nie tykamy tu kościołów, cmentarzy, pomników, jesteśmy jednak Polakami. Ciężarówki się maluje, może niedużo, ale jednak, prywatnych aut już nie. W innych krajach bywa z tym różnie. Czuję się częścią europejskiej wspólnoty, wszędzie mam ziomków, a jak nawet nie, to kolega poleca mnie koledze i jest już kontakt. Wszyscy robimy to samo, graffiti to język uniwersalny.

W Polsce, a nawet w Europie, wytworzyła się taka sytuacja, że ekipy się specjalizują. Część zajmuje się tylko pociągami, inni tylko ulicą, jeszcze inni robią tylko na legalu. Osobiście jestem zdania, że dobry grafficiarz powinien robić all city. Tagi, bombing, ściany, dachy, pociągi, legalnie, nielegalnie, wszystko. Mnie najbardziej jarają pociągi. Chciałbym robić wszystko, ale nie starcza mi czasu. Szczerze mówiąc, ciągle wydaje mi się, że za mało maluję.

Na podstawie rozmowy we wrześniu 2011 r. i e-maila od Meata, opracował Marcin Rutkiewicz.



3

4



5



1. TNA, Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
2. Meat, fot. Meat / TNA.
3. Meat Core, Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
4. Meat WTK FORMA TNA, Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
5. Meat, fot. Meat / TNA.

GRAFFITI ARTYSTYCZNE PO ROKU 1995



1995
TWOŻYWO

O graffiti

Uwaga wstępna: uważam, że nazywanie całej grupy zjawisk występujących od lat 40. XX w. do teraz określeniem „graffiti" jest niefortunne. Graffiti nie jest tylko nazwą technicznego aktu umieszczania napisu czy innego przedstawienia na ścianie, lecz również określeniem stylu bycia, włączając w to nawet swoistą postawę moralną. Myślę, że nadużyciem jest stawianie na równi młodych żołnierzy z Kedywu z dżentelmenami w szerokich spodniach markującymi swoim pseudonimem każdy narożnik. Proces zagarniania semantycznego odczuliśmy również na sobie, gdy po 10 latach działania na ulicy dowiedzieliśmy się nagle, że robimy street art. Została użyta kalka z języka i kultury angielskiej, powielona przez dziennikarzy i uświęcona później przez kuratorów.

Kiedy zaczynaliśmy (w 1994 r.) ściany były prawie puste. Coś zaczynało się dziać na murze Służewca, jeździliśmy to oglądać. Uważam, że tamte czasy – paradoksalnie – były najlepszym okresem polskiego graffiti. Wtedy jeszcze nie było ono tak potwornie beztreściowe, jeszcze coś starało się komunikować. Pamiętam np. napis „Miasto rośnie". Można powiedzieć, że graffiti wtedy jeszcze trochę „punkowało", że chciało mieć swojski charakter. Potem pierwsze ekipy się rozpadły albo dorosły i ci młodzi, którzy przyszli po nich, ortodoksyjnie naśladowali styl z Berlina czy ze Stanów. Było to dość brutalne implementowanie formatu jako pewnej całości: od sposobu malowania przez ubiór po muzykę, a nawet sposób podpisywania się. Chodziło o zagracanie całej rzeczywistości. Na naszych oczach zamazywano ślady kultury alternatywnej lat 80., np. przejście pod placem Na Rozdrożu.

Uważam, że graffiti się kończy, że zjada własny ogon. Nie chodzi o ilość – bo tego jest sporo, może nawet coraz więcej. Moim zdaniem niemożliwy jest przełom jakościowy. W dodatku okazuje się, że już nie malowanie jest najważniejsze, ale kwestie pseudogangowe, np: „Oni pojechali nasze srebra, to teraz my ich musimy pojechać". Cała ideologia kończy się na ganianiu z policją. Akt wandalizmu nie jest tu wymierzony w jądro systemu, nie ma go uszkodzić. To po prostu zaproszenie do zabawy w berka.

O początkach grupy

W mojej szkole było kilku ludzi w szerokich spodniach, którzy przecierali te hip-hopowo-grafficiarskie szlaki, ale my wybraliśmy szablon i vlepkę. Nie z szacunku dla tej polskiej „tradycji", ale dlatego, że to było najtańsze (najdostępniejsze) medium, przez które mogliśmy się wypowiadać. Prawdę mówiąc, na początku nie byliśmy pewni, czy nie chcemy być… kapelą. Odbyło się nawet kilka prób. Nasza ówczesna energia mogła pójść w bardzo różne strony. Nie fetyszyzowaliśmy szablonu w opozycji do graffiti malowanego z puszki. (Wyjątkiem jest projekt „Pinokio w hołdzie szablonowi"). Nigdy nie chodziło o medium, nigdy nie byliśmy vlepkarzami, szabloniarzami, muralistami, grafikami czy netartowcami, chociaż

Twożywo
grupa artystyczna założona w 1995 r. przez Roberta Czajkę (ur. 1976), Krzysztofa Sidorka (ur. 1976) i Mariusza Libela (ur. 1978). Początkowo funkcjonowała pod nazwą Pinokio. W roku 1998 z grupy odszedł Robert Czajka, a w roku 1999 grupa zmieniła nazwę na Twożywo. W 2006 grupa Twożywo została laureatem nagrody Paszport Polityki w kategorii „sztuki wizualne". Grupa zakończyła działalność w marcu 2011 r. Twożywo to pionierzy vlepki, tworzyli szablony, plakaty, billboardy, murale, ilustracje prasowe. Rozwijali intensywnie projekty internetowe (m.in. „Kapitan Europa" – serię przewrotnych animacji krytykujących niepohamowaną konsumpcję), traktując internet jako równie istotny fragment przestrzeni publicznej co miejska ulica.

1




niektórzy usiłowali nas w takie buty włożyć. To tylko narzędzia i nazwy profesji. Zawsze chodziło o powiedzenie rzeczy, które w tamtym okresie były ważne i które obejmowały większy obszar znaczeniowy niż młodzieżowa, subkulturowa zajawka.

Lata 1989–1994 były czasem szoku; transformacja była tak radykalna i głęboka, że ludzie zbaranieli, nie wiedzieli, co mają robić. Rozmawiałem ze starszymi artystami, którzy mówili, że kultura w tamtym czasie niemal zamarła, działo się tak niewiele, że wystarczyło robić cokolwiek istotnego, żeby zostać zauważonym. Ludzie zajęli się przetrwaniem, przystosowaniem, wylegli na ulice z polówkami albo manifestowali za czymś lub przeciw czemuś. Te pięć pierwszych lat po transformacji ustrojowej było bardzo dramatyczne, a my chcieliśmy wnieść namysł nad tym, co się stało, bo nikt tego nie robił. Nie chodziło o kwestie ekonomiczne, ale o głębsze zmiany, na poziomie socjologicznym i psychologicznym. Pierwszą i chyba najsmutniejszą ofiarą transformacji była wspólnotowość. Proces alienacji zaszedł tak daleko, że dziś rozmowy z obcymi zaczynają już tylko ludzie starsi, bo pamiętają jeszcze, że tak można zagadać, że ten obok to też człowiek, mieszka w tym samym mieście, mówi tym samym językiem. Staraliśmy się mówić o takich rzeczach.

Naszą pierwszą vlepką było „Tworzenie zamiast pieniędzy, religii i zabawy". Był to z pewnością niedojrzały pseudomanifest młodych ludzi, ale dziś, po kilkunastu latach, widać koniec tego procesu destylowania cywilizacyjnego. Przemysł rozrywkowy stał się gigantyczną machiną. Wyjście na imprezę w piątek to celebracja, rytuał, ale i przymus. Wtedy np. nie było rekreacyjnych narkotyków, teraz są. Obserwowaliśmy te procesy świeżym okiem, bo pokolenie naszych rodziców miało

Strona tytułowa: Otecki, Projekt 40/40, Warszawa 2011, fot Marcin Rutkiewicz.

1. *Twożywo*. Szablon grupy Pinokio. Warszawa 1998, fot. Marcin Rutkiewicz 2011.
2. *Zwykły*. Łódź 2010, fot. Marcin Rutkiewicz 2011.

zachwianą optykę („otake Polske walczyłem"). Wywalczyli wolność i cieszyli się, że zamiast jednego mają pięć rodzajów margaryny w sklepie. Mnie jakoś to nie cieszyło, bo wszystkie smakowały tak samo.

Miałem wrażenie, że dorośli zwariowali, że ich opętało. Pamiętam wycieczki zjeżdżające autokarami z całej Polski do pierwszego McDonalda albo otwarcie pierwszego Media Marktu i bój na pięści o telewizory. Nie chodziło o to, że my byliśmy zdroworozsądkowcami, nie nawoływaliśmy, żeby było po staremu albo zgodnie z wartościami humanistycznymi czy ewangelicznymi. Po prostu coś wszystkim umykało. Ludziom wydawało się, że przejście z jednego systemu do drugiego gwarantuje wolność od opresji i wroga. W poprzednim systemie było wiadomo, kto jest przeciwnikiem, gdzie się znajduje i jak się nazywa. Prosta sprawa: byli to komuniści. W systemie kapitalistycznym przeciwnik stał się znacznie trudniejszy do określenia. Problem polegał na tym, że ci sami ludzie, którzy padali ofiarą nowego systemu, sami go tworzyli. Możesz zbojkotować jedną korporację, ale w jej miejsce pojawi się pięć innych i będą robić to samo. Chcieliśmy zwracać na to uwagę.

Historycznie naszym pierwszym muralem były Emanacje Słabości na cyklicznej imprezie Węzeł Kliniczna w Gdańsku, a zaraz potem Platon w Płocku. Nie zgadzam się z twoim twierdzeniem, że nasze murale są w klimacie PRL-owskich malowanych reklam. Kilka może zapożycza z tamtego stylu, ale ze względu na odwołanie do topornego marketingu. Zauważ, że generalnie w tamtych czasach przekazy w przestrzeni publicznej przynależały do myślenia socrealistycznego i z założenia nie stawiały żadnych pytań, tylko dawały odpowiedzi.

3







O sukcesie artystycznym i celach grupy

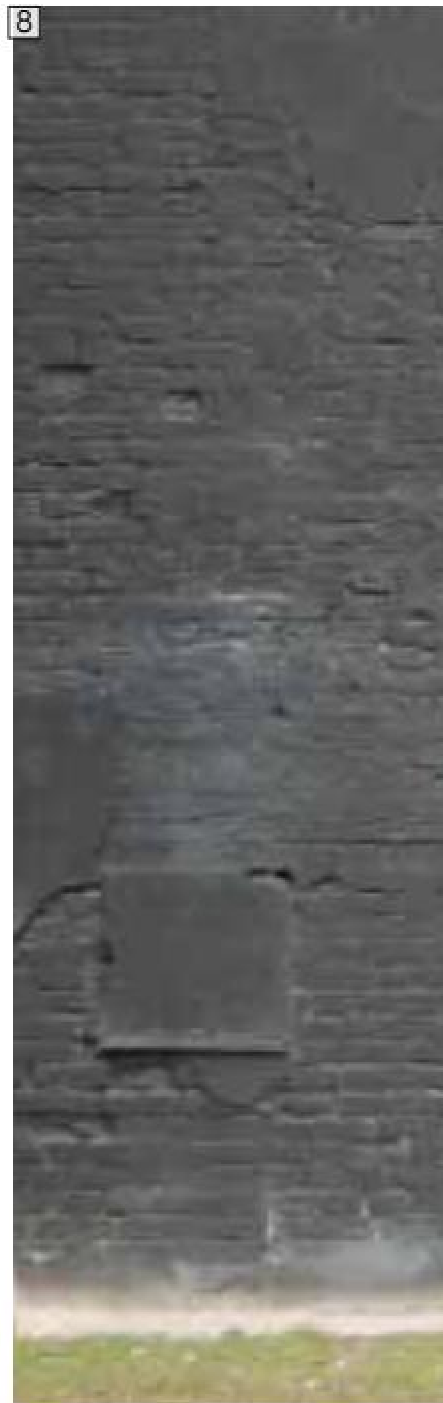
Nie zgadzam się z twoim stwierdzeniem, że Twożywo szybko osiągnęło sukces artystyczny. Sześć lat dla szesnastolatka to pół życia, wtedy czas płynie inaczej, godziny, dni ciągną się w nieskończoność. Naszą pierwszą wystawę zorganizował w 1999 r. w szopie pod Płockiem etnograf Jacek Olędzki. Na wernisażu byliśmy my i on. Było to niezapomniane przeżycie przede wszystkim ze względu na osobowość Jacka. Dopiero

3. *Emanacje słabości*. Węzeł kliniczna, Gdańsk 2003, fot. archiwum grupy Twożywo.
4. *Antychryst będzie artyst*. Szablon grupy Pinokio. Warszawa 1998, fot. Marcin Rutkiewicz 2009.
5. *Człowieczy los*. Warszawa 2010, fot. Marcin Rutkiewicz.
6. *Kogo czego słuchasz?* Warszawa 2011, fot. archiwum grupy Twożywo.

7

CZYSTOŚC
JEST?

8





około 2001 r. zrobiło się gęściej. Jednak galerie nigdy nie były naszym celem, bo gdyby tak było, rozegralibyśmy wszystko inaczej. Mieszalibyśmy (się) w światku artystycznym, a my miesiącami publikowaliśmy pojedynczy projekt w przestrzeni publicznej. Odbicie setek powtórzeń jednego szablonu naprawdę zajmuje sporo czasu. Nasi kumple kupowali piwo albo dragi, świetnie się w swojej opinii bawili i patrzyli na nas jak na idiotów, którzy marnują młodość. My tak samo patrzyliśmy na nich, bo wiedzieliśmy, że zaraz staną się trybikami systemu i do końca życia będą spłacali raty kredytu. I tak się poniekąd stało. Widzieliśmy takie rzeczy i chcieliśmy się tym z ludźmi podzielić.

Naszym celem nie było stworzenie jakiegoś ruchu społecznego, lecz impakt, dotarcie z przekazem. Chcieliśmy dać ludziom inną perspektywę, wyciągnąć ich z materialistycznego szlamu, w jakim wszyscy się pogrążali, płytkości pragmatycznego zmagania się, braku uzasadnienia dla wysiłku i czasu. Staraliśmy się dawać im małe narzędzia percepcyjne. Wskazywaliśmy problemy i stawialiśmy pytania. Chyba to nieco odróżniało nas od tego, co było przed nami i po nas. Generowaliśmy własne treści, nawet za cenę popełniania błędów. Mam wrażenie, że teraz nawet jeśli coś jest społecznie zjeżone, to są to klisze, kalki. Tak jakby ktoś przeczytał „No logo", wszedł na Indymedia (www.indymedia.org – przyp. red.). Pojawiało się na mieście wiele szablonów wyglądających na gotowce z Antify (www.antifa.net – przyp. red.) To, co w latach 80. robili anarchiści, punki czy ekolodzy też było ściągane z zinów i miało wsparcie merytoryczne i ideologiczne w postaci tekstów piosenek.

Twożywo zakończyło w tym roku (2011 – przyp. red.) swoją egzystencję. Nie było jednego, konkretnego powodu, raczej ich zespół. Myślę, że przez cały okres działania byliśmy skoncentrowani na tym, co się dzieje z człowiekiem i zbiorowością, a dziedziną działania była szeroko rozumiana kultura.

Z Mariuszem Libelem z grupy Twożywo rozmawiał Marcin Rutkiewicz, wrzesień 2011 r.

7. *Czystość jest?* Warszawa 2008, fot. Marcin Rutkiewicz 2009.

8. *Jeszcze świadomy* (fragment). Warszawa 2008, fot. Marcin Rutkiewicz.

Artur Zduniuk

VLEPKA

Vlepka (lub wlepka) to mały, zwykle prostokątny skrawek papieru z krótkim komunikatem obrazkowym, tekstowym, a najczęściej oboma naraz, przyklejony gdzieś na ulicy, w autobusie, przejściu podziemnym, w toalecie pubu czy gdziekolwiek, gdzie pojawiają się ludzie i mogą zatrzymać na nim choć na chwilę wzrok. Jej celem jest wytrącenie przypadkowego obserwatora z rutyny codzienności i skłonienie go do chwili zastanowienia, refleksji lub tylko do uśmiechu. Vlepkę i graffiti, zjawiska pozornie odległe, łączy kilka powiązań. Wyczuwalny jest związek na poziomie mentalnym i subkulturowym – dziś vlepki pojawiają się często w przestrzeni publicznej obok graficiarskich tagów. To dwa środki wyrazu młodych ludzi funkcjonujące w tym samym czasie i przestrzeni.

Również wielu twórców street artu, a nawet ortodoksyjnego graffiti o korzeniach amerykańskich, używa dziś vlepki równolegle z działaniami malarskimi, by rozpowszechniać swoje street logo[a] w przestrzeni publicznej. Vlepka traktowana jest więc tutaj jako medium kompatybilne do graffiti.

Legendy i historyczne wzmianki o pierwszych vlepkach mówią o Grupie Małego Sabotażu „Wawer", klejącej podczas okupacji hitlerowskiej małe karteczki ze znakiem Polski Walczącej, wykonane stemplami.
W czasach Solidarności miasta pełne były plakatów i ulotek drukowanych przez środowiska opozycyjne. Wykonywano je metodą sitodrukową, zwykle w jednym kolorze (najczęściej czarnym) i rozklejano za pomocą kleju z mąki ziemniaczanej, gdzie się tylko dało. Oprócz tzw. bibuły (nielegalnych gazetek) było to jedyne medium masowej komunikacji pozostające poza kontrolą komunistycznych władz. Część tych druków (np. niewielkie karteczki z logo Solidarności i krótkim, zagrzewającym do oporu napisem) ze względu na wielkość, sposób dystrybucji i miejsca występowania przypominała dzisiejsze vlepki, jednak sporządzane były z zupełnie innych pobudek, z inną intencją i nigdy nie stanowiły celu samego w sobie.

Ze względu na treść za prawdziwego przodka dzisiejszej vlepki można uznać natomiast niewielkie ulotki wykonywane w 2. połowie lat 80. za pomocą technik szablonowych i (rzadziej) sitodrukowych przez młodzież związaną ze środowiskami anarchistycznymi i antysystemowymi, z organizacjami takimi jak Federacja Młodzieży Walczącej, Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, organizacje pacyfistyczne i ekologiczne, ale przede wszystkim Pomarańczowa Alternatywa i jej lokalne frakcje. Ulotki te, będące często absurdalnymi żartami tekstowo-rysunkowymi, kolportowane były zarówno poprzez rozrzucanie, jak i rozklejanie. Od współczesnych vlepek różnił je w zasadzie tylko papier, pozbawiony kleju na odwrocie. W tamtych czasach nie było po prostu dostępu do takiego materiału.

W 2. połowie lat 80. ulotki miały pewną cechę bezpośrednio łączącą je z graffiti szablonowym: były wykonywane za pomocą tych samych matryc-szablonów, które służyły do malowania ścian, z użyciem wałka z farbą. To właśnie w tamtych czasach powstały kultowe, kolportowane w wielu miastach ulotki Dariusza

1



2



Paczkowskiego („Za mundurem panny sznurem", „Lenin z irokezem") czy Egona Fietke („Rower + Polucja = Rewolucja", „Uwięzić politycznych").

Do tych samych metod działania i rozpowszechniania własnych komunikatów sięgnęła w połowie lat 90. grupa Pinokio (w składzie Mariusz Libel, Krzystof Sidorek i Robert Czajka). Grupa ta postawiła sobie za cel dotarcie z przekazem do jak największej liczby odbiorców przy jak najniższym budżecie. W epoce przed internetem wybór niewielkich ulotek rozklejanych w przestrzeni publicznej jako medium komunikacji był więc niemal oczywisty. Dostępny był już wtedy papier samoprzylepny. Grupa skoncentrowała działania na środkach komunikacji miejskiej. Wybór autobusów jako podstawowego miejsca kolportarzu wynikał z prostej przyczyny: przestrzeń autobusu zapewniała wysoką dostrzegalność przekazu przez grupę docelową komunikatu. Jadąc autobusem, duże grupy ludzi pozostają wiele minut w bardzo ograniczonej przestrzeni, więc prawdopodobieństwo wzrokowego kontaktu z naklejką jest bardzo wysokie. Autobusy były także jednymi z ostatnich ogólnodostępnych miejsc, gdzie oprócz znaków porządkowych nie były widoczne inne treści, zwłaszcza reklamowe, każdy niespodziewany komunikat wizualny miał więc w tej przestrzeni dużą siłę oddziaływania.

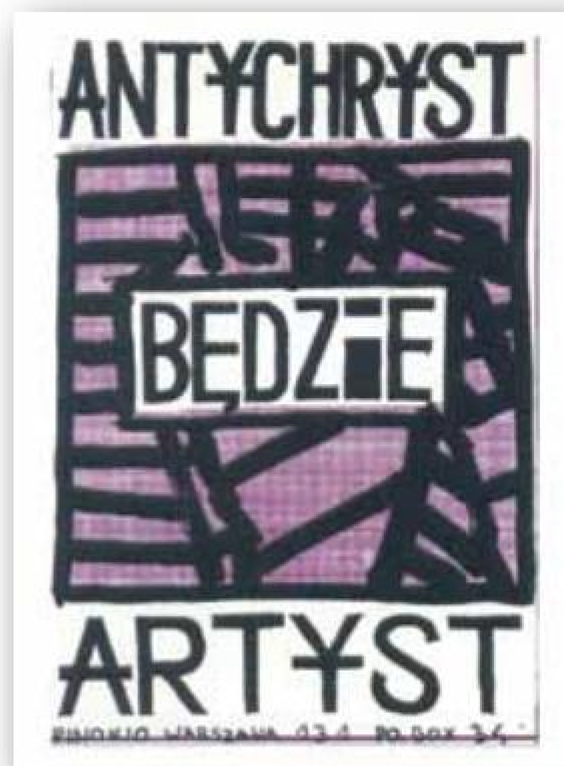
Z tych względów to właśnie działania grupy Pinokio (przekształconej po odejściu Roberta Czajki w Twożywo) uznaję za początek historii nowoczesnej vlepki: niewielkiej nalepki z personalnym komunikatem autora, skierowanym do anonimowego odbiorcy, rozklejanej nielegalnie w środkach komunikacji miejskiej. Wielu młodych pasażerów warszawskich autobusów było wprost porażonych tym nowym, intrygującym medium, pozwalającym na anonimowe wyrażanie własnych opinii. W krótkim czasie pojawiła się rzesza naśladowców działań grupy Pinokio, rozprzestrzeniających w autobusach i tramwajach własne komunikaty. Początki zjawiska można nazwać również jego złotymi latami, gdyż vlepki umieszczane na masową skalę w środkach komunikacji miejskiej w Warszawie prze długi czas nie były czyszczone. Zjawisko zaskoczyło pasażerów, kierowców i Zarząd Transportu Miejskiego. Pojazdy zamieniały się w małe galerie, docierając z przekazem do wszystkich grup wiekowych, zaskakując odbiorców każdego dnia w drodze do pracy czy szkoły obrazami i tekstami typu „Antychryst będzie Artyst".

Autorzy posługiwali się środkami, które były im wtedy dostępne. Pierwsze wzory były wykonywane tą

3



4



1. Warszawa, ok. 1982, fot. Krzysztof Wojciechowski.
2. Warszawa, ok. 1981, fot. Krzysztof Wojciechowski.
3. *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*. Pinokio, fot. archiwum grupy Twożywo.
4. *Antychryst będzie artyst*. Pinokio, fot. archiwum grupy Twożywo.

5



6



7



8



samą techniką sitodrukową, którą drukowano ulotki Solidarności, a w przypadku Pinokia – prawdopodobnie tą samą maszyną. Pierwsza emulsja światłoczuła została przez grupę własnoręcznie przyrządzona z chemicznych komponentów w domowych warunkach. W owych, nie tak odległych czasach chęć tworzenia musiała być poparta dużą determinacją, a cała zabawa zaczynała się już od zdobycia koniecznych materiałów. Dziś trudno sobie młodym ludziom wyobrazić, że puszki z farbą w spreju nie były dostępne od ręki w dowolnym, żądanym kolorze, a techniki powielania wymagały czasochłonnego zaangażowania w proces organizacji i wykonania druków.

Co ciekawe, vlepka w latach 90. odznaczała się wysoką jakością mimo domowych warunków, w jakich powstawała. Sitodruk dawał wyraźne, nasycone kolory, minimalną, ale wyczuwalną fakturę zaschniętej farby i dokładne, wyraźne wzory. Rozwijająca się technologia, dostępność komputerów, drukarek domowych i programów graficznych przyczyniły się do rozwoju vlepek, choć niejednokrotnie obniżały ich jakość. Nawet ręcznie rysowane, odbijane na ksero prace z wczesnego okresu wydają się mieć przewagę nad tymi wykonywanymi po roku 2000, zarówno jeśli chodzi o treść, jak i wykonanie. Vlepki rozprzestrzeniały się szybko, pojawiali się nowi autorzy, kolejne miasta wykształcały swoje autonomiczne sceny, ale niepokojące było umieszczanie na vlepkach coraz większej ilości treści odnoszących się do silniejszych mediów i reklam. Vlepka ośmieszała polityków, zachodnie koncerny i polskich monopolistów, parafrazowała treść haseł reklamowych i politycznych. Na przełomie dekad vlepki częściej mówiły też same o sobie, o vlepianiu, o zrywaniu, o komunikacji autobusowej, tworząc coś na kształt ludowej sztuki miejskiej.

Po 2000 r. po raz pierwszy doszło do zawłaszczenia tego niezależnego, młodzieżowego medium przez reklamę. W autobusach pojawiło się mnóstwo małych, samoprzylepnych naklejek z logo Mountain Dew (2002 r.). Niszowa kampania promocyjna napoju firmy PepsiCo realizowana było za pomocą technik tzw. guerilla marketingu. Wynajęci grafficiarze wykonali w całej Polsce ponad sto murali i dziesiątki tysięcy nielegalnych odbić szablonów z logo napoju. Włączenie do tych działań vlepki dobitnie pokazuje jej mentalny związek z kulturą graffiti, jako medium skierowanego do dokładnie tej samej grupy odbiorców i podobnie jak graffiti autentycznego i z założenia nielegalnego. Znak graficzny użyty w kampanii MD przypominał podpis autora, jakość vlepek nawiązywała do tych domowej produkcji, a kampania rozwijała jedynie skrót MD w śmieszne teksty typu „Mistrz Dżudo” czy „Miałem Dorotę”, nie wskazując bezpośrednio na produkt.

Był to symboliczny początek końca vlepki jako niezależnego medium. PepsiCo znalazło naśladowców, coraz więcej firm zaczęło nielegalnie i bezkarnie

umieszczać w ten sposób treści reklamowe w przestrzeni publicznej. Bez skrupułów wykorzystywano wszystkie pozytywne skojarzenia z tym medium, by zachęcić do kupowania swoich produktów. W 2005 r. większość vlepek stanowiły już drukowane w wielkich nakładach reklamy, a także naklejki klubów piłkarskich, kupowane i kolportowane przez kibiców w miejscu występowania vlepek.

Dochodzimy do kwestii nazewnictwa. W swoim internetowym projekcie Vlep Kronika, dokumentującym zjawisko tej „ulotnej sztuki niewinności” (tak o vlepce mówił etnolog Jacek Olędzki)[b], skupiłem się na latach 1995–2005. Początek to naklejki Pinokia. Autorzy nie nazywali siebie vlepkarzami, to słowo jeszcze nie istniało. Po prostu robili naklejki, tak jak robili szablony i plakaty. W pewnym momencie pojawiły się określenia „wlepka”, „wlepa”, które pod wpływem twórczości vlepkarza Bujnosa i jego serii „Kochany pamiętniq” (ręczne pismo i litery zapożyczone z języka czeskiego) przekształciły się w słowo „vlepka”. Czasem można usłyszeć o „vlakatach” – to sformułowanie nawiązuje do powiększenia vlepek do rozmiarów plakatów i ich wyjścia z autobusów na ulicę. Termin ukuła ekipa Vlepvnetu, której strona vlepvnet.bzzz.net jest dziś jednym z najbardziej znanych i lubianych portali streetartowych w Polsce. Niewielu pamięta, że strona ta, powstając w 2003 r., była w 95% poświęcona vlepkom i właśnie na nich ogniskowały się działania Vlepvnetu.

Na końcu historii mamy naklejki kibicowskie i reklamy. Pamiętam jeszcze, co prawda, czasy, kiedy kibice wymyślali, rysowali, drukowali i rozklejali swoje autorskie projekty – te śmiało można było nazwać vlepkami.
Rok 2005 to jednak moment wysypu produkowanych offsetowo kolorowych naklejek sprzedawanych w sklepach poszczególnych klubów piłkarskich i internecie. Te nazywam reklamą, pozostając w niezgodzie z „wujkiem Google”, który na kolejnych odsłanianych stronach uparcie twierdzi, że vlepka to nic innego jak nazwa i godło klubu (opcjonalnie z wyzwiskami pod adresem przeciwników), nadrukowana na skrawku samoprzylepnej folii. Sieć jest dziś bardzo ważnym, jeśli nie podstawowym źródłem informacji, definicje Wikipedii i wyniki wyszukiwań są automatycznie przyjmowane jako prawdziwe – na przykładzie vlepki widać, że internet może fałszować rzeczywistość i niektóre historie.

Po 2000 r., wraz z poprawą dostępności i jakości materiałów poligraficznych, a także pod wpływem dokonań zagranicznych twórców street artu, vlepka zaczęła zmieniać formę i miejsce występowania.

5. *Nie dotykać*. Ba!Ranek, fot. archiwum Vlepkronika.
6. *Vlepka – rzuca się w oczy*. Vlepsquad, fot. archiwum Vlepkronika.
7. *Cztery kąty*. Goro, fot. archiwum Vlepkronika.
8. *Wschód czy zachód*. Chudy, fot. archiwum Vlepkronika.
9. *Chce mi się coupé*. Dzika Wiśnia, fot. archiwum Vlepkronika.
10. *Dwa kanary*, Droopy. fot. archiwum Vlepkronika.
11. *Greu*, fot. archiwum Vlepkronika.

9



10



11



12 

13 

14 

15 

16 

Przeniosła się na ulicę, słupy, budki, tablice informacyjne, znaki drogowe. Przez wiele lat jej miejsce ograniczone było do środków komunikacji miejskiej, a dokładniej do autobusów i tramwajów. Trolejbusów było mało, kolej to nie to samo, a metro funkcjonowało tylko w Warszawie i – nie wiedzieć czemu – też nie przyjęło się jako środowisko występowania vlepki. Vlepka była zawsze prostokotną, samoprzylepną kombinacją obrazka i tekstu, umieszczaną z reguły z tyłu pojazdu. Dlaczego akurat w tym miejscu? Powodów jest kilka. Po pierwsze, kwestia dostępności środków (kiedyś vlepka nie była wodoodporna, a ZTM dawał jej schronienie przed warunkami atmosferycznymi). Po drugie, nie występowała tam konkurencja ze strony reklamy. Dziś mały kawałek papieru wśród reklam i LED-owych wyświetlaczy ma małe szanse na zdobycie uwagi pasażera choćby na krótką chwilę. Nie do pominięcia jest także specyficzny klimat i budowa autobusów marki Ikarus, które prawie zniknęły już z taboru transportu miejskiego.

Moment wyjścia vlepki z autobusów w przestrzeń miejską jest także dosyć ciekawy. Vlepki, wypychane przez reklamy i treści propagowane przez kibiców piłkarskich, zmieniały się w plakaty i naklejki o różnorodnych kształtach, ograniczeniu uległa ich treść, a bogatsza stawała się strona graficzna. Wraz z rozwojem internetu vlepki przekształciły się w cyfrowe obrazki lub stały się demotywatorami. Z autobusów zginęły całkowicie. Ten proces jak papierek lakmusowy pokazuje wpływ nowych mediów na rzeczywistość, a także czarne oblicze reklamy, przechwytującej, zawłaszczającej i zamieniającej w komercyjne wydmuszki najwartościowsze, spontaniczne formy ekspresji twórczej młodego pokolenia.

Vlepki, które na co dzień można było zobaczyć w autobusach, pojawiały się też w olbrzymich ilościach w wybranych punktach miasta. Miejsca te nazywano vlepkowiskami i stanowiły one arenę prezentacji potencjału twórczego sceny vlepkarskiej danego miasta. Bodajże największe vlepkowisko istniało w Warszawie przy

12. *Czy kierowcy naprawdę wolą blondynki?* Ziutek, Stront & Van Dall, fot. archiwum Vlepkronika.
13. *Zadowoleni?* Vlepsquad, fot. archiwum Vlepkronika.
14. *Konkurs*. Lolek, fot. archiwum Vlepkronika.
15. *Myśl dyktuje los materii*. James Stront, fot. archiwum Vlepkronika.
16. *Witamy na Wiatracznej*. Chudy, fot. archiwum Vlepkronika

17–19 Vlepkowisko na ASP, Warszawa, fot. archiwum Vlepkronika.


17


18


19

ul. Traugutta, gdzie autorzy przyklejali setki vlepek na szybach budynku Akademii Sztuk Pięknych. Jedna z nich została zachowana i jest obecnie częścią ekspozycji stałej w Muzeum Etnograficznym. I tutaj historia vlepek zatoczyła koło – pierwszą osobą, która poważnie potraktowała to zjawisko, był wspomniany już Jacek Olędzki, etnolog, który działalność grupy Pinokio uczynił obiektem swoich badań. Dziś jego portret stworzony przez grupę Twożywo (czyli 2/3 grupy Pinokio) widnieje w głównym holu muzeum. Okno z vlepkami, które uratował, stoi za jego plecami, po drugiej stronie ściany.

Na koniec kilka zdań na temat vlepki jako medium streetartowego. Pierwsi autorzy samoprzylepnych prac nie znali pojęcia vlepki – po prostu robili naklejki. Ich następcy nazwali się vlepkarzami i kontynuowali dzieło w niezmienionej formie. Często padało pytanie: czy to sztuka, czy wandalizm? W 2. połowie lat 90. sztuka ulicy składała się z graffiti i vlepek. Street art jako pojęcie nie istniał. Dziś każdy wie, co znaczy to określenie, projekty streetartowe uzyskują dofinansowania, a większość słynnych Polaków i ważnych rocznic historycznych ma gdzieś swój pamiątkowy mural. Maluje się legalnie, z wysięgników, przy wsparciu rzutników wideo, korzystając z farb w aerozolach, wybranych z tysięcy dostępnych kolorów, i dziesiątek ułatwień technologicznych w sposobach nanoszenia. Najnowsza historia sztuki ulicy jest dokładnie dokumentowana na blogach, stronach internetowych i w cyfrowych archiwach przechowywanych w pamięci komputerów. Choć do czasu wydania w 2010 r. albumu *Polski street art* brakowało publikacji prezentującej dokonania rodzimych twórców ulicznych, materiał dokumentacyjny do jej przygotowania był stosunkowo łatwo dostępny. Sztuka uliczna sprzed ery internetu i cyfrowych aparatów fotograficznych to odchodzące w niepamięć prywatne zbiory, ostatnie archiwalne zdjęcia na papierze fotograficznym, blaknące ściany. To często ostatni moment, żeby ją zachować, udokumentować i udostępnić. Cieszę się, że wiele osób dąży do tego, by pokazać szerzej historię polskiego street artu. Jej odkrywanie to zajęcie z pogranicza archeologii i antropologii. Doświadczyłem tego, sięgając zaledwie kilkanaście lat wstecz. Cieszę się, że doczekaliśmy się publikacji dokumentującej historię szeroko rozumianego graffiti w Polsce i mamy okazję cofnąć się nawet do 1940 r. Jednocześnie zachęcam do dostrzegania treści, które nie pojawiają się w wielkiej skali na ścianie, a znalazły swoje miejsce na niewielkim skrawku samoprzylepnego papieru, zwanego vlepką.

a. Street logo – znak ikonograficzny, rozpowszechniany przez ulicznych artystów metodami podobnymi do graficiarskich tagów (zob. słownik s. 266).
b. Jacek Olędzki, *„Zgredy rule" i ulotna sztuka niewinności*, Polska Sztuka Ludowa – Konteksty, 1999, t. 53, z. 1–2, s. 148.

Artur Zduniuk (ur. w 1983 r. w Warszawie)
Vlepkarz, kolekcjoner i badacz zjawiska vlepek. Realizuje internetowy projekt Vlepkronika, dokumentujący vlepkę jako historyczne medium warszawskiego street artu.
www.vlepkronika.blogspot.com

2000

VLEP[V]NET

Poniższy tekst jest nieautoryzowanym, zredagowanym i skróconym zapisem rozmowy z Kwiatkiem z Fundacji Vlep[v]net. Wskutek tego pewna część użytych sformułowań pochodzi od autora tekstu, a nie od autora wypowiedzi. Ten ostatni wielokrotnie w trakcie rozmowy podkreślał możliwość popełnienia błędów co do chronologii wydarzeń oraz ich uczestników.

Rozmawiał, notował, mylił, przeinaczał, a następnie dowolnie łączył fakty Marcin Rutkiewicz (wrzesień 2011 r.).

O Vlep[v]necie

Moje zainteresowanie nawet nie działalnością w przestrzeni publicznej, ale po prostu działalnością vlepkarską w autobusach datuje się mniej więcej na 2000 r. Impulsem, by zrobić coś swojego, były vlepki Twożywa: pewnego dnia w autobusie poraziło mnie ich „Plądrujemy rzeczywistość" i się zaczęło. To był też symboliczny moment, w którym internet naprawdę dotarł pod strzechy, stał się ogólnie dostępny i masowy. To, co można było zobaczyć w sieci, miało naprawdę duży wpływ na ówczesną scenę vlepkarską, która wyewoluowała w polską scenę streetartową.

Graffiti miało już wówczas swoje kanały dystrybucji informacji, wymianę nie tylko na poziomie ogólnopolskim, ale międzynarodowym. Writerzy wiedzieli doskonale, co się dzieje w ich dziedzinie na świecie. Warszawscy vlepkarze znali jedynie siebie nawzajem; spotykaliśmy się co jakiś czas w umówionym miejscu o umówionej porze i coś tam sobie razem wlepialiśmy. Potem pojawiła się potrzeba poznania vlepkarzy z innych miast i to jest tak naprawdę geneza Vlep[v]netu. Chcieliśmy zebrać w jednym miejscu ludzi lepiących z całej Polski, nawet nie pokazać się na zewnętrz, ale stworzyć możliwość komunikacji wewnątrz środowiska. Bo jeśli chodziło o pokazywanie tego, co się działo na ulicy, w tamtym czasie w polskim internecie rządziły grafwizje[a]. To był i nadal jest portal o bardzo silnym grafficiarskim etosie i oni nas, krótko mówiąc, olewali. Kompletnie nie interesowało ich pokazywanie jakichś skrawków papieru. Zabawne, że ludzie, którzy w tamtym czasie tworzyli ten niezłomny grafficiarski etos, dziś robią rzeczy znacznie oddalone od tegoż graffiti.

Powstała więc grupa inicjatywna, w której najsilniejsze parcie na budowanie serwisu, a tak naprawdę na opuszczenie autobusu i poszerzenie widnokręgu, mieliśmy ja i Goro[b], bo zaczęliśmy się czuć trochę klaustrofobicznie. Zaraz potem dołączył do nas Zrazik. Wkrótce Vlep[v]net przestał pokazywać tylko projekty vlepek, a pojawiły się zdjęcia różnych sytuacji, które rozgrywały się na ulicy, i chyba przez to nasze drogi z vlepkarzami zaczęły się rozchodzić.

1



Oczywiście vlepka w 2000 r. nie funkcjonowała jedynie w autobusach, kleiło się już na znakach drogowych i na tzw. vlepkowiskach. Jak gdzieś jechałem, to wiedziałem, że w tym mieście vlepkowisko jest tu i tu – można było od razu zobaczyć, jak wygląda miejscowa scena. W Warszawie było to w oknie ASP na Traugutta, a jak się już zrobiło trochę bardziej streetartowo, to takim miejscem była cała ulica Chmielna. Pojawiły się tam większe formy, które nazwaliśmy przez analogię vlakatami. Pierwszy vlakat, jaki pamiętam, był poświęcony kultowemu grafficiarskiemu zinowi „022 Uwaga"[c] – to była spora, zakapturzona postać. Poczuliśmy wtedy, że wyjście na ulicę i powiększenie formy jest dobrym tropem.

Wkrótce w internecie zobaczyłem prace Zbioka i Esa, potem była słynna wystawa w Zielonej Górze[d], gdzie okazało się, że vlepka nie musi być karteczką z napisem, że może być większą formą, grafem, który może funkcjonować gdziekolwiek, nie tylko w autobusie, a nawet nie tylko w naszym kraju, że to może być uniwersalne. Ludzie na zachodzie Polski byli pod silnym wpływem Berlina i czuło się, że mają szerszą perspektywę.

Tak więc najpierw był portal skupiający środowisko vlepkarskie, potem opuszczenie autobusu i rozwój formy, a następnym dużym wydarzeniem było „i chuj"[e]. To jedna z pierwszych ogólnopolskich akcji, którą propagował Vlep[v]net. Dzięki niej poczuliśmy swoją siłę, poznaliśmy nie tylko vlepkarzy, ale też ludzi zajmujących się m.in. adbustingiem, działaniami anarchistycznymi i wolnościowymi. Ponieważ robiło się tych akcji coraz więcej, media zaczęły zwracać na nas uwagę;

1. Iwona Zając, SAJ 1, Warszawa 2003 r., fot. Tomasz Sikorski.
2. Mariusz Waras, SAJ 1, Warszawa 2003 r., fot. Tomasz Sikorski.
3. *I chuj*, 2003 r. Zdjęcie z zasobów internetu, w: Piotr Kowzan, *Semiotyczna partyzantka: próba przybliżenia teorii i motywacji do ingerowania w treści komunikatów reklamowych na przykładzie billboardów w Polsce*, www.dwaesha.free.art.pl, dostęp 12.09.11., fot. autor nieznany.





5

4. Wystawa Sepego, galeria Viuro, Warszawa 2009 r. fot. Marcin Rutkiewicz.
5. Wystawa Pikasa, galeria Viuro, Warszawa 2010 r., fot. Marcin Rutkiewicz.
6. Wystawa *God Bless Revange* (GBR), galeria V2 (filia Viura w centrum Warszawy, działająca latem 2010 r.).

wciąż padało pytanie, czy to sztuka, czy wandalizm. Postanowiliśmy dać odpowiedź. Latem 2004 r. na nadbrzeżu Wisły zorganizowaliśmy pierwszy SAJ[f]. To była inicjatywa podjęta jeszcze z naiwnej chęci pokazania światu, że street art i graffiti nie są takie złe, że jak da się chłopakom czas, materiały i święty spokój, to stworzą coś, co będzie wartościowe dla wszystkich mieszkańców miasta.

Pomógł nam wszystko organizować Sepeusz[g]; przyjechało wielu ludzi z całej Polski, z Krakowa Artur Wabik, który wtedy prowadził grafwizje, z Trójmiasta Iwona Zając i Mariusz Waras, który chyba wtedy po raz pierwszy odbił szablony projektu M-city. Był 2SH, Szwedzki, 3fala, Patryk i wielu innych. Oficjalna lista zgłoszeń zawierała 75 nazwisk, ale było nas o wiele więcej. SAJ był przełomem w naszej działalności. Poznaliśmy Adama X (obecnie znanego jako Ixi Color – przyp. red)[h] i Miesto, którzy dołączyli do naszej grupy, każdy z innym doświadczeniem, odmiennymi korzeniami i filozofią, i przede wszystkim Justynę, która wsparła nas w zakresie wiedzy na temat możliwości pozyskiwania środków budżetowych na działania kulturalne w ramach III sektora[i].

Po SAJ-u stworzyliśmy Laktacje Nieholenderskie. To była objazdowa wystawa twórczości artystów ulicznych, która miała pewien stały kontent i podróżowała po Polsce. W każdym mieście opiekował się nią lokalny kurator i uzupełniał ekspozycję o prace miejscowych artystów. Nawiązaliśmy wtedy naprawdę mnóstwo kontaktów i udowodniliśmy sobie, że można przenosić działania zewnętrzne do galerii, że nie ma się czego bać.

Z tych wszystkich doświadczeń, z nagromadzonych znajomości wyrosło Viuro, praska galeria, pracownia, miejsce spotkań, utrzymywane z naszych prywatnych środków, otwarte w 2008 r. Chcieliśmy pokazywać artystów, którzy nas jarają, w nieco sterylniejszych warunkach, bo wystawy street artu w knajpach, między piwem a piłkarzykami, przestały nam wystarczać. I to się udało.

Rok 2010 to symboliczny koniec tej drogi. Zamknęliśmy Viuro i otworzyliśmy V9, lokal o nieco innym założeniu.

6



Postanowiliśmy, że z promotorów zjawiska zmieniamy się w instytucję krytyczną. Street art rozwinął się na tyle, że można wymagać od artystów czegoś więcej niż tylko zrobienia ładnego obrazka. Będziemy tu rozwijać naszą postawę postwandalistyczną, badać to zjawisko i pokazywać.

O postwandalizmie

O tym należy rozmawiać z Ixi Colorem. Czym jest dla mnie postwandalizm? Miasto jest okupacją natury przez ludzi, pewną kopułą nałożoną na rzeczywistość. Ta kopuła chciałaby być monolityczna, ale nie jest; natura jest silniejsza, bulgocze pod nią, wrze, i w końcu kopuła pęka, kruszeje, przez szczeliny coś kiełkuje w kierunku słońca, niekoniecznie to, co byśmy chcieli. Ta energia jest niepowstrzymana. Postwandalizm to graffiti, to street art, bazgroły dzieci i wrzuty zakochanych albo wkurwionych, albo kibiców. W najmniej oczekiwanym momencie, w uporządkowanym świecie dostajesz po oczach czymś, co zaczyna cię budzić, wytrąca z letargu i skłania do myślenia. Postwandalizm to energia, która jest tłamszona tymi wszystkimi równymi, czystymi fasadami. Społeczeństwo stara się ją ograniczyć – jest kultura, jest prawo, są zasady, przepisy, kamery, jest policja i mnóstwo innych opresji, i nic to nie daje. Ta energia cały czas wyłazi, gryzie, szczypie i uwiera. Nie jest piękna – zupełnie nie o to chodzi, to nie ta kategoria. Chodzi o zgrzyt w idealnym obrazku. Obrazku, który tak naprawdę nigdy nie istnieje.

Taką właśnie rolę przyjmuje teraz Vlepvnet. Przez 10 lat stymulowaliśmy scenę, aż doszliśmy do momentu, kiedy wszyscy myślą, że jest tak fajnie, że street art jest taki piękny, dał się oswoić, że został zaakceptowany społecznie. Tak nie jest. Postwandalizm denerwują sytuacje skończone; mnie też denerwują sytuacje skończone, bo coś, co jest skończone, leży pod ziemią albo właśnie poszło z dymem. Wsadzanie za pleksi jakiegoś wrzutu, bo ma już 20 lat, jest paranoją. Ktoś wypowiedział się na murze, nie pytając nikogo o zdanie, a teraz honorujemy go w ten sposób, że zakazujemy innym zrobienia tego samego w tym miejscu. Nienawidzę pomników, bo pomniki są właśnie narracją skończoną, czymś, co nie buduje przestrzeni publicznej. Dla mnie przestrzeń publiczna to wspólne dzieło nas wszystkich, dynamiczny proces. Kiedy nagle ktoś stawia płot czy barierę, za którą już czegoś nie wolno albo coś trzeba, to wycina z tego żyjącego organizmu kawałek i ten kawałek ogarnia martwica. On umiera.

O polskim street arcie

Nie chcę oceniać polskiego street artu. Na pewno jest mnóstwo dobrych rzeczy, jest Truth, jest Zbiok, jest M-city, FRM, Nawer; z młodych podobają mi się Brems i Pikaso, ale jak na czterdziestomilionowy kraj to jest… no… Czy ja się tym tak do końca jaram, to nie wiem.

Przez wszystkie lata, kiedy się temu przyglądam, ludzie bardzo zmienili podejście do działań ulicznych, chyba z powodu internetu. Montują na ścianie jedną rzecz i pokazują ją w sieci w sześciuset miejscach z czterech ujęć. To mnie zniechęca. Bardziej cenię grafficiarzy, którzy biorą puszki, wbijają się nocą w miasto i robią rzeź – nie zobaczysz tego w internecie, musisz koło tego przejść. Wolę po prostu ludzi, którzy działają, żeby działać, a nie żeby się wypromować i przenieść szybko do jakiejś wygodnej, czystej galerii. Z tego względu bardzo lubię teraz scenę ukraińską, która jest może trochę koślawa, brudna i denerwująca, ale przez to szczera i przejmująca. O to chodzi.

Nie mogę narzekać na pojawienie się pieniędzy na uliczną twórczość z budżetów miast i innych instytucji kultury. Sami z tego mocno korzystamy. Negatywną sytuacją jest tu homogenizacja kultury pod dyktando doraźnych potrzeb urzędników. Kiedy jest Rok Chopinowski, to wszystko musi być z Chopinem, bo muszą to wykazać w sprawozdaniach. Jeśli chcemy zrobić mural albo inny projekt, to musimy ostro kombinować, jak go bez tego Chopina przepchać.

Jeszcze bardziej wkurzające jest to, że wszystkie festiwale streetartowe w Polsce okupowane są przez dziesięć pierwszych nazwisk, które pokazują się w Googlu po wklepaniu słowa „mural". Blu[j] ma w Polsce więcej namalowanych ścian niż massmix[k]. To jest typowo polskie: nie cenimy siebie nawzajem, tylko jaramy się coca-colą. Mówię tak naprawdę o świadomości kuratorów projektów festiwalowych czy wystaw, która jest żenująca. To właśnie trzeba teraz w Polsce rozwijać. Zaczynamy od siebie.

7



a. Grafwizje – zob. s. 152
b. Goro – artysta tworzący w obszarze szeroko rozumianego urban artu, członek kolektywu artystycznego massmix.
c. „022 Uwaga" – kultowy warszawski zin graffciarski, założony i redagowany przez Kosiego.
d. Mowa prawdopodobnie o wystawie *Forum ulicy,* zorganizowanej w 2004 r. w uniwersyteckiej galerii PWW przez zielonogórski kolektyw aktywistów ulicznych w składzie: Karate Art Center, Stefan Hanćkowiak, Coxie i Zimz oraz Zbiok.
e. „I chuj" – ogólnopolska akcja adbustingowa z 2003 r., polegająca na doklejaniu do treści reklamowych, prezentowanych głównie na billboardach, plakatów formatu A2 z treścią „i chuj"; zabieg ten przewrotnie zmieniał sens przekazu reklamowego.
f. SAJ (Street Art Jam) – organizowane przez grupę Vlep[v]net cykliczne spotkania twórcze artystów z obszaru urban artu.
g. Sepeusz – znany również jako Pan Sepeusz lub Sepe, warszawski malarz i artysta streetartowy o korzeniach graffciarskich.
h. Ixi Color – polski artysta tworzący w obszarze szeroko rozumianego urban artu, członek kolektywu artystycznego massmix.
i. III sektor – sektor organizacji pozarządowych (NGO).
j. Blu – słynny włoski artysta streetartowy; tworzy przejmujące, wieloznaczne murale figuratywne.
k. Massmix – kolektyw artystyczny, którego skład w dużym stopniu (lub całkowicie) tworzą osoby skupione wokół fundacji Vlep[v]net: Ark.next, Bufu bufu, Goro, Ixi Color, Kwiatek, Miesto, Mrufig, Szczym, Zrazik; massmix twórczo rozwinął formę vlepki do postaci umożliwiającej budowanie kompozycji o dowolnych rozmiarach.

7. Roa (Belgia), mural stworzony dzięki staraniom fundacji Vlep[v]net, Warszawa 2009.

1995

MARIUSZ WARAS

O początkach

Swój pierwszy szablon odbiłem chyba w 8. klasie podstawówki albo w 1. liceum, czyli około 1993 r. Nie mogę mówić, że od tamtej pory maluję, bo byłaby to nieprawda, chodzi raczej o fascynację ikonografią kultury niezależnej. Poważnie do szablonu jako medium wróciłem dopiero na studiach; w międzyczasie robiłem wiele rzeczy związanych ze sztuką, długo zajmowałem się fotografią. M-city nie było moim pierwszym projektem szablonowym, wcześniej było parę innych. Powstało sporo obrazów malowanych za pomocą szablonu. Zainteresowanie industrialną architekturą i jej poszczególnymi elementami pojawiło się już wcześniej. Na pewno wpływ na to miały tereny stoczniowe i pobliska elektociepłownia. Pejzaż ten do dzisiaj się nie zmienił, choć część zakładów jest już martwa.

O graffiti i szablonach

Środowisko grafficiarzy znam dość dobrze, ale prace, które tworzyłem wspólnie z nimi, były raczej okazjonalne. Lubię estetykę graffiti, ale nie czuję się w niej dobrze i najczęściej pozostaję w roli obserwatora.

Graffiti nie pojawiło się od razu w znanej dziś postaci, najpierw miało naszą, lokalną specyfikę. Na przykład w mojej okolicy malowane były nazwy punkowych i rockowych kapel: 105 Lux czy Dżemu. Można powiedzieć, że było to coś pomiędzy malowaniem napisów na murach w latach 80. i 90. a graffiti znanym nam obecnie. To był moment, gdy powoli zanikał przekaz wolnościowo–anarchistyczny, a coraz częściej zaczęła się pojawiać kultura hip-hopowa.

Jednak to raczkujące wówczas w Polsce graffiti jakoś mnie niespecjalnie interesowało, bardziej za to wspomniana wcześniej kultura wolnościowo-niezależna, której działania były wówczas wyraźniej widoczne.

1. *Fabryka 1*. Szablon na płótnie, 2003, fot. Mariusz Waras.
2. *Fabryka 2*. Szablon na płótnie, 2003, fot. Mariusz Waras.
3. *Fabryka 3*. Szablon na płótnie, 2003, fot. Mariusz Waras.
4. *Ryba*. Szablon na płótnie, 2003, fot. Mariusz Waras.
5. Mexico City 2011, fot. Mariusz Waras.
6. Mexico City 2011, fot. Mariusz Waras.

1


2


3


4


5



Mariusz Waras (ur. w 1978 r. w Gdyni)
Grafik, malarz zewnętrzny. Absolwent Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie obecnie jest asystentem prof. Jerzego Ostrogórskiego w pracowni malarstwa. Autor kilkuset murali w ramach autorskiego projektu M-city. Głównym motywem w jego twórczości jest pejzaż miejski, a prace można zobaczyć w różnych miejscach na świecie. Grafik wolny strzelec, wielokrotnie nagradzany w konkursach.
Fot. z archiwum M. Warasa.

6



7



Prosta forma, trafny przekaz komentujący rzeczywistość. Najczęstszą formą, jaką się tam posługiwano, był szablon. Estetyka szablonu jest bliższa grafice i ilustracji, którymi się również zajmuję – bardziej przemawia do mnie ta forma narracji.

O M-city

Z szablonem jest taki problem, że w pewnym sensie jest formą zamkniętą, mało modyfikowalną. Projekt M-city jest próbą poszukiwania sposobu na rozbudowaną formę. Pojawił się pomysł – trochę zaczerpnięty z gier, trochę z rysunku technicznego – na łączenie szablonów w system wzajemnie pasujących do siebie elementów. Szablon przestał być już formą hermetyczną.

Pomimo iż projekt powstawał w okresie moich studiów, nie był projektem akademickim; stał się nim dopiero na ostatnim roku, w czasie realizacji dyplomu. Szukałem czegoś, co pogodzi tradycyjny sposób patrzenia na malarstwo i grafikę z tym, co naprawdę mnie interesowało, a rozwiązaniem okazał się właśnie szablon. Początkowo to było tylko kilka elementów, kilka mniejszych prac na papierze, vlepek i trochę większych szablonów na ścianach. Nie myślałem wtedy, że to się rozrośnie do obecnej skali, że technika szablonu daje takie możliwości. Chociaż jeśli popatrzeć np. na prace Totartu, to w nich często występowała multiplikacja elementów, i może ten mój projekt gdzieś tam ma swoje korzenie. Sporo wtedy zbierałem różnych rzeczy z tamtego okresu. Do dziś mam pokaźne archiwum.

Często słyszę, że projekt M-city to koncept formalny, świadomie artystyczny. I dobrze, bo w pewnym sensie tak jest. Uważam, że obecnie nie trzeba już o nic walczyć na murach, tamte czasy minęły i zmieniły się środki. Są lepsze możliwości dotarcia, jak internet, radio, prasa. Poza tym w latach 80. czy wczesnych 90. napis na murze był czymś zauważalnym. Dziś jesteś w mieście otoczony reklamą i twój przekaz na tym traci. Jeśli chcesz powiedzieć coś ważnego, nie jesteś do końca poważny. Na billboardach często możemy zobaczyć kampanie społeczne, ale najczęściej je ignorujemy, nie zapamiętujemy. Wydaje mi się, że zaangażowane graffiti czy street art są może ciekawe, ale nie efektywne. Zostały zbanalizowane do wesołych obrazków. Mają bardziej wymiar komercyjny.

Moje pierwsze realizacje powstały w Kolonii Artystów na terenie Stoczni Gdańskiej, w Warszawie dzięki Vlep[v]netowi, a za granicą w Stuttgarcie, gdzie znalazłem się dzięki Czarnobylowi, od lat mieszkającemu w Berlinie. Dzięki tym kontaktom pojawiły się następne propozycje

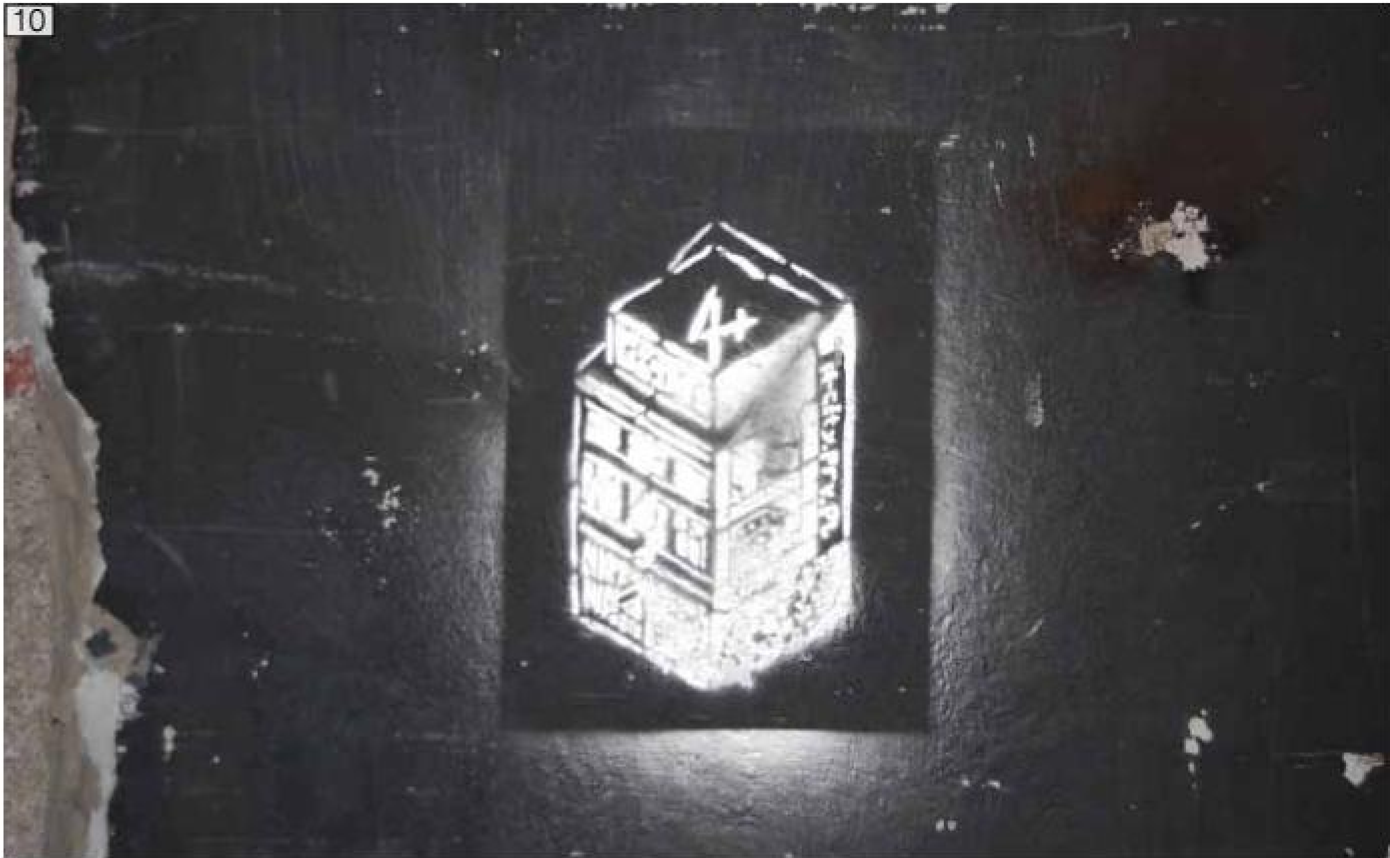
7. Monumental art, Gdańsk 2009, fot. Mariusz Waras.

8. Sopot 2011, fot. Mariusz Waras.




9





11

i tak jest do dziś. Maluję już od kilku lat i pewnie nie podchodzę już do tego tak entuzjastycznie jak na początku. Zmieniła się specyfika street artu: z czegoś, co było tylko hobby, realizacje stały się rozpoznawalne i dzięki temu są też źródłem moich dochodów. Niemniej wciąż mam dużo pasji i malowanie ścian sprawia mi olbrzymią przyjemność. Myślę, że gdyby ten projekt pozostał na poziomie lokalnym, to już dawno bym nie malował. Dzięki malowaniu zwiedziłem kawał świata, poznałem mnóstwo ciekawych ludzi i to jest coś, co mnie zachęca do dalszej pracy. Z czasem, gdy czujesz, że zaczynasz cytować sam siebie, możesz już sobie pozwolić na pewne eksperymenty, poszukiwania nowej formy, doświadczenia z perspektywą i kolorem. Dla mnie w tej chwili taką drogą są obiekty-instalacje. Nie odcinam się w nich od tego, co robię, raczej staram się, żeby wszystko było spójne. Przykładem może być projekt Fabryka w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej, Obiekty pneumatyczne we wrocławskim BWA czy też ostatnia realizacja Transformer na gdańskiej Alternativie.



Pracując w przestrzeni publicznej, nie znasz odbiorcy i nie musisz się przed nim tłumaczyć. Zostawiam pole interpretacji widzowi, który sam powinien przetłumaczyć to, co widzi. Staram się, aby realizacje były mocno estetyczne w pierwszym odbiorze, ale przy głębszym wejrzeniu ukazują przewrotny charakter. Są raczej kontestacją, a nie pochwałą naszej cywilizacji. Bawi mnie również gra z pozorną anonimowością tak umiejscowionych prac. Widz nie może zajrzeć do katalogu, przeczytać, kto jest autorem, jaka jest jego historia i o czym są jego projekty.

Malarstwo monumentalne to ciężka, fizyczna praca, jak na budowie, ale wielkość ściany mnie nie deprymuje, wręcz przeciwnie, traktuję to jak sport ekstremalny, wyzwanie. Pracuję szybko; nawet te największe, blisko 400-metrowe ściany nigdy nie zajmują mi więcej niż cztery dni. Pogoda jest elementem gry. Gdy jadę do Nowego Jorku w styczniu, to wiem, że będzie śnieg i mróz, a w Norwegii we wrześniu pewnie deszcz, i na takie warunki pracy jestem przygotowany.

Nie stawiam sobie za cel, że chciałbym malować tu czy tam; to przychodzi samo. Koncentruję się raczej na realizacji projektów, które przychodzą mi do głowy w danej chwili. Co do strony ekonomicznej funkcjonowania w tzw. międzynarodowym obiegu street artu, jest to raczej gra w kasynie niż stabilne źródło dochodów. Gdzieś się zyskuje, w innym miejscu traci, bo czasem trzeba dołożyć, zapłacić za bilet lotniczy, za hotel, podnośnik i farby. Narzekać jednak nie mogę.

Na podstawie rozmowy i e-maila od Mariusza Warasa opracował Marcin Rutkiewicz, wrzesień 2011 r.

9. Jakarta 2011, fot. Mariusz Waras.
10. Warszawa 2004, fot. Marcin Rutkiewicz 2010.
11. *Obiekty pneumatyczne*. BWA Wrocław 2010, fot. Paweł Fabjański.

1996

SŁAWOMIR ZBIOK CZAJKOWSKI

O początkach

Moja fascynacja twórczością uliczną zaczęła się 15 lat temu; akurat szedłem do liceum. Słuchałem wtedy metalu i jeździłem na deskorolce. Pewnego dnia jeden ze znajomych przyniósł mi numer „Ślizgu", gazety o desce i rolkach, i tam na rozkładówce zobaczyłem po raz pierwszy graffiti. Poraziło mnie, że można robić coś takiego. Do dziś pamiętam, że to był wrzut writera, który podpisywał się jako Fish, zrobiony na tramwaju, chyba w Krakowie. Od tamtego czasu zacząłem rysować; na początku przerysowywałem okładki płyt zespołów metalowych. Wkrótce poznałem ludzi, którzy już od roku wychodzili na ulicę malować, i poszedłem z nimi. Zacząłem też słuchać hip-hopu, bo to wtedy funkcjonowało w pakiecie, nie było jednego bez drugiego, trzeba też było jeszcze koniecznie jarać się breakdance'em i interesować DJ-ami. Robiłem klasyczne graffiti przez siedem lat: tagi, chromy, bombing, pociągi, cały repertuar. Nie wstydzę się tego. Okres nielegalnego graffiti to doświadczenie bardzo ważne w moim rozwoju artystycznym. Uczy pewnego kodeksu zachowań, odruchów, podejścia do pracy w przestrzeni publicznej, reakcji na nietypowe, czasem niebezpieczne sytuacje. Bez tego nie byłbym tym, kim jestem, i nie robiłbym tego, co robię. Nie fetyszyzuję malowania nielegalnego, po prostu odczuwam potrzebę malowania. Wszystko jedno, czy jest pozwolenie, czy nie – idę malować.

Gdy poszedłem na studia artystyczne, zacząłem malować figuratywnie. Doszedłem do wniosku, że graffiti jest nudne, writerzy mówią tylko i wyłącznie o sobie, w hermetycznej izolacji od społeczeństwa, dziwiąc się przy tym, że nikt po drugiej stronie ich nie rozumie. Pojąłem, że wypisywanie swojego imienia to jakaś abstrakcyjna walka z domniemanym systemem i że nikt poza samymi malującymi tego nie kuma. Chciałem robić coś innego, chciałem być wizualnym ekshibicjonistą. Jestem dość zamknięty w sobie, a malarstwo było obszarem, gdzie mogłem się wykrzyczeć, było moim Hyde Parkiem, ulica



Sławomir Czajkowski (Zbiok, ZBK, ur. w 1982 r.)
Twórca murali i interwencji miejskich związany ze środowiskiem wrocławskiego street artu. Autor koncepcji kilku wystaw, m.in. Artyści Zewnętrzni. Out of Sth. (Wrocław 2008), będącej pierwszą dużą prezentacją tego tematu w Polsce. Twórca filmu dokumentalnego, poświęconego środowisku Urban Art (premiera w kwietniu 2011). Swoje działania prezentował m.in. w Niemczech, we Włoszech, w Stanach Zjednoczonych, Czechach, we Francji. Laureat Grand Prix w 9. Konkursie im. Gepperta dla debiutujących polskich malarzy (2009). Laureat Nagrody Kulturalnej Gazety Wyborczej „WARTO", w kategorii sztuk wizualnych (2011).
Fot. z archiwum ZBK.

1





1. Zielona Góra, 2003 r.
2. Zielona Góra, 2004 r.
3. Zielona Góra, 2003 r.
4. Zielona Góra, 2003 r.
5. Słubice, 2006 r.



zaś w naturalny sposób nadawała się do takiego krzyku. Konsekwencją i uzupełnieniem tej drogi stały się dla mnie vlepki.

Na zielonogórskiej scenie vlepkarskiej bardzo ważną postacią był Tomek Herz, znany jako Maczuga. To stary punk, teraz ma pewnie ponad 40 lat, od dawna mieszka w różnych miejscach poza Polską, ostatnio przez dłuższy czas w Rotterdamie. Tam była olbrzymia scena vlepkarska i on właśnie stamtąd zaimportował vlepkę do Zielonej Góry. Za każdym razem, kiedy odwiedzał nasze miasto, rozklejał rzeczy Last Plak, Sol Crew, Erosie i innych ekip. Pamiętam, jakie poruszenie w środowisku wywoływało zawsze pojawienie się nowych vlepek z importu. Czuliśmy, że też chcemy robić coś takiego, chcemy być częścią tej kultury. W pewnym momencie cała sytuacja z vlepkami zaczęła przypominać efekt śniegowej kuli; naprawdę było to budujące, kiedy w ulicę wsiąkały kolejne osoby spoza branży.

Konsekwencją naszej ulicznej aktywności była wystawa *Forum ulicy*, zorganizowana w 2004 r. przez zielonogórski kolektyw aktywistów ulicznych w składzie: Karate Art Center, Stefan Hanćkowiak, Coxie i Zimz, no i ja, Zbiok. W uniwersyteckiej galerii PWW (w Zielonej Górze) zrobiliśmy w końcu coś, co do tej pory oglądaliśmy tylko w internecie. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, wydaje się to banalne, ale jest to jeden z tych fajnych przykładów zielonogórskiego DIY[a]. Jak słyszałem, to wydarzenie miało duży wpływ na krajową scenę streetartową – podobno w innych miastach się jeszcze wtedy takich rzeczy nie robiło.



5





O Wrocławiu

Po otwarciu granic Unii Europejskiej Zielona Góra zaczęła cierpieć na odpływ energii. Wcześniej było tam silne środowisko artystyczne, związane z kulturą DIY, ale w pewnym momencie mnóstwo ludzi wyjechało, większość do Londynu, część do Berlina, inni do Wrocławia i Warszawy. Zrobiło się pusto, więc też spakowałem walizki, wyjechałem do Londynu, ale ostatecznie wybrałem Wrocław. Mam w tym mieście mnóstwo znajomych i można tu robić naprawdę ciekawe rzeczy. Przede wszystkim jeśli chodzi o ten rodzaj malarstwa, jaki chciałem uprawiać na ulicy, to była pustynia. Wrocławskie środowisko grafficiarskie jest bardzo stare i silne: NGR, IFCC, IDC, RATS, można by wymienić sporą ekipę. Był choćby klasyk gatunku RoiteNGR – połowa bomberów wychowała się na jego prostych kreskach – jednak niemal nikt nie malował figuratywnie, przynajmniej taka była moja percepcja przestrzeni tego miasta. Byli writerzy, który bombili loga: Mira i Theo, byli oczywiście 2SH, Zusk, Hiro ze swoimi vlepkami i projektami konceptualnymi, byli Otek i FRM Kid, ale oni wszyscy jeszcze trochę raczkowali, jeśli chodzi o przestrzeń publiczną. Ja chciałem malować. Jestem malarzem, potrzebuję się ubabrać, zmierzyć z miastem i z ciekłą materią farby. Zamieszkaliśmy z moją dziewczyną u FRM Kida i zaczęliśmy chłopaków wyciągać na ulicę, bo byłem przyzwyczajony, że przynajmniej dwa razy w tygodniu maluję. Malując, poznawałem miasto, wciskaliśmy się z kolorem w każdy brudny zakamarek mrocznego Gotham City[b], tak, tak: Gotham City. Wrocław to gotyckie miasto wież i mostów, czysta zimna fala.

O Berlinie

Nakręcają mnie podróże, mam to chyba jeszcze z czasów przed internetem. Wtedy żeby zobaczyć, jak ktoś maluje, trzeba było wsiąść w pociąg i pojechać. Z Zielonej Góry do Berlina jest 150 km – często tam bywaliśmy i zawsze wracałem totalnie oszołomiony. Kiedy przeprowadziłem się do Wrocławia, dostrzegłem wiele podobieństw, bo pomiędzy tymi miastami jest pewna więź. Nie mówię o kontekście historycznym, ale o fizycznym, architektonicznym podobieństwie i o atmosferze. Na przykład Grunwald czy Krzyki (dzielnice Wrocławia) – identyczne miejsca znajdziesz w Berlinie. Popatrz na CRK[c], na pasaż Hultaja między Studiem BWA a Falansterem[d] – masz tam imprezy podwórkowe, murale

po piąte piętro: to klasyczny berliński flow. Każda taka podróż bardzo mnie inspirowała i nakręcała, widziałem kapitalne rzeczy tworzone z wielką pasją i finezją w miejscach, które były bardzo podobne do tego, co miałem wokół swojego domu we Wrocławiu. Zrozumiałem, że chcę i mogę tak robić u siebie.

O karierze

Szczerze mówiąc, w tej chwili nie lubię oglądać ulicznej sztuki w internecie, jest tego po prostu za dużo. Mam wrażenie, jakbym miał trylion kanałów w telewizorze czy 10 000 albumów w odtwarzaczu i ostatecznie nie miał czego słuchać i oglądać. Po obejrzeniu 200 zdjęć miesza mi się to wszystko w głowie. Od dwóch lat robię sobie stronę internetową i nie mogę skończyć. Może to zniechęcenie do tego medium. Wolę co jakiś czas pojechać do innego miasta i zobaczyć tam fajną pracę osadzoną w kontekście ulicy.

Paradoksalnie, to właśnie internet pomógł mi w karierze, ale wtedy, kilka lat temu, nie było jeszcze takiej masy rzeczy, oglądało się w zasadzie tylko fotologi, nawet światowa scena była relatywnie niewielka. Poza tym mieszkałem jakiś czas w Londynie, poznałem kilka osób: Tristana Manco[e], Bena Eine[f], robiłem serigrafie dla Pictures on Walls[g]. Odbywam teraz nawet kilkanaście podróży rocznie, robię małe i duże ściany, biorę udział w wystawach, ale nie wszystko pokazuję w sieci. Jestem bardzo krytyczny wobec siebie, może 5% tego, co robię, naprawdę mi się podoba, nie lubię się chwalić. Jestem chyba głupawym romantykiem tęskniącym za minionym czasem.

Szczerze mówiąc, tryb życia na walizkach mnie męczy, nie lubię wpadać do domu na trzy dni pomiędzy wyjazdami, potrzebuję czasu na odpoczynek, na zastanowienie się, każda moja realizacja jest robiona pod określone miejsce, nie tylko w sensie architektonicznym. Miasto służy do komunikacji. Nie można być wesołym Romkiem, cześć i czołem, przywiozłem wam w walizce mój wspaniały pomysł. Tak to nie działa.

Grand Prix Konkursu Gepperta[h] była dla mnie bardzo miłym zaskoczeniem. Mam korzenie ulicznika, ale mam również dyplom z malarstwa, wystawy na koncie, dorobek, więc niczym się nie różnię od innych magistrów sztuki. To, że akurat ja, artysta tworzący na ulicy, zostałem jej laureatem, świadczy raczej o pozytywnych zmianach w polskiej sztuce, o tym, że ludzie, którzy nią sterują, nie są tak zamknięci na nowe prądy, jak się powszechnie sądzi. Poza tym uważam, że ludzie z przeszłością uliczną są bardziej kompletnymi artystami niż ci, którzy pracują

6. Berlin, 2007 r.

7. Kijów (Ukraina), 2011 r.

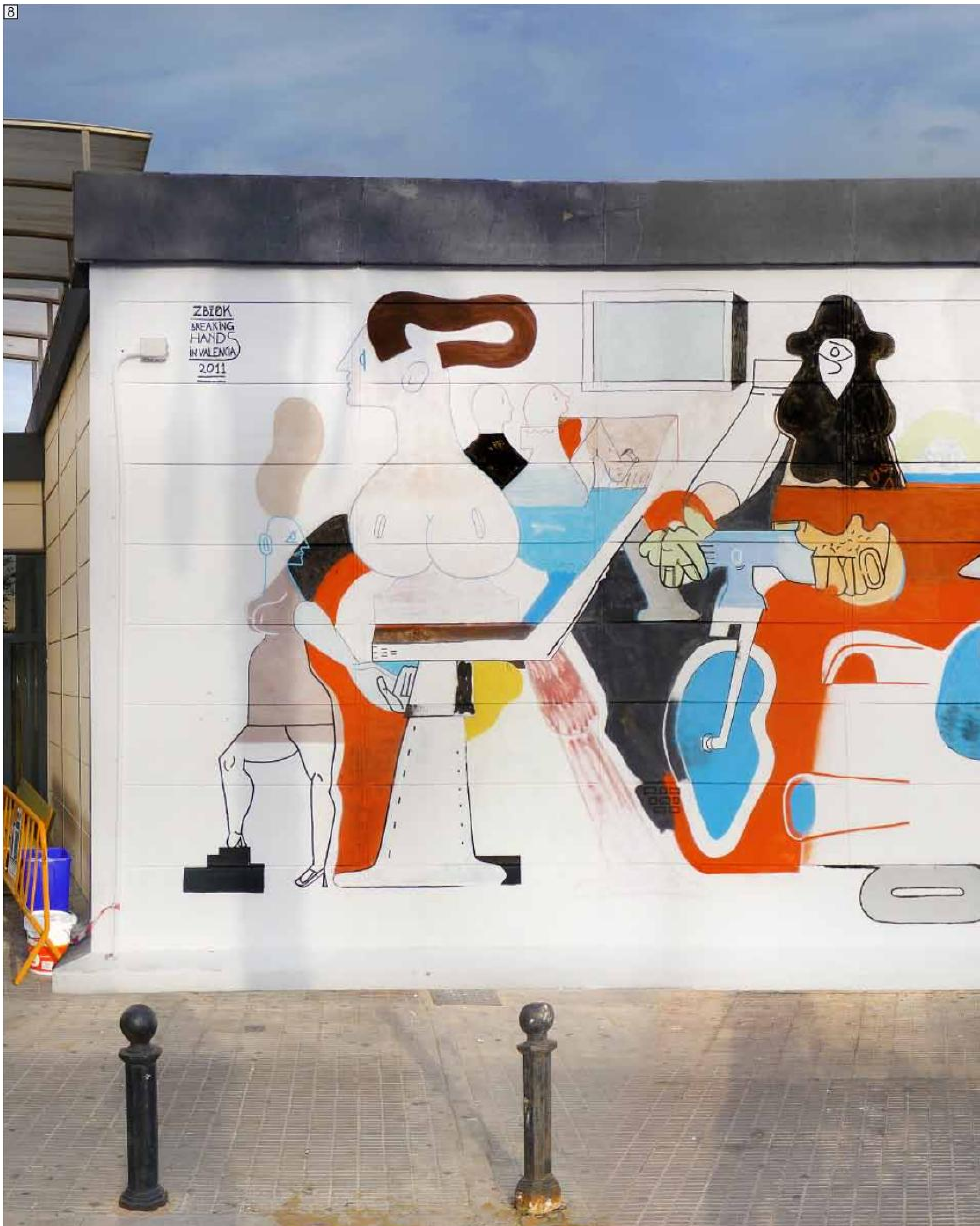
6



7



8





tylko w galeriach. Oni, jeśli wyjdą w przestrzeń publiczną, mogą sobie w niej nie poradzić, my radzimy sobie w obu środowiskach. O tym właśnie była wystawa *Artyści zewnętrzni* (2008 r.), która wbrew powszechnej opinii nie była wystawą street artu. Jej celem było pokazanie twórców o korzeniach ulicznych, którzy niekoniecznie robią dziś coś na ulicy, ale to właśnie ulica ukształtowała ich w wyborach artystycznych.

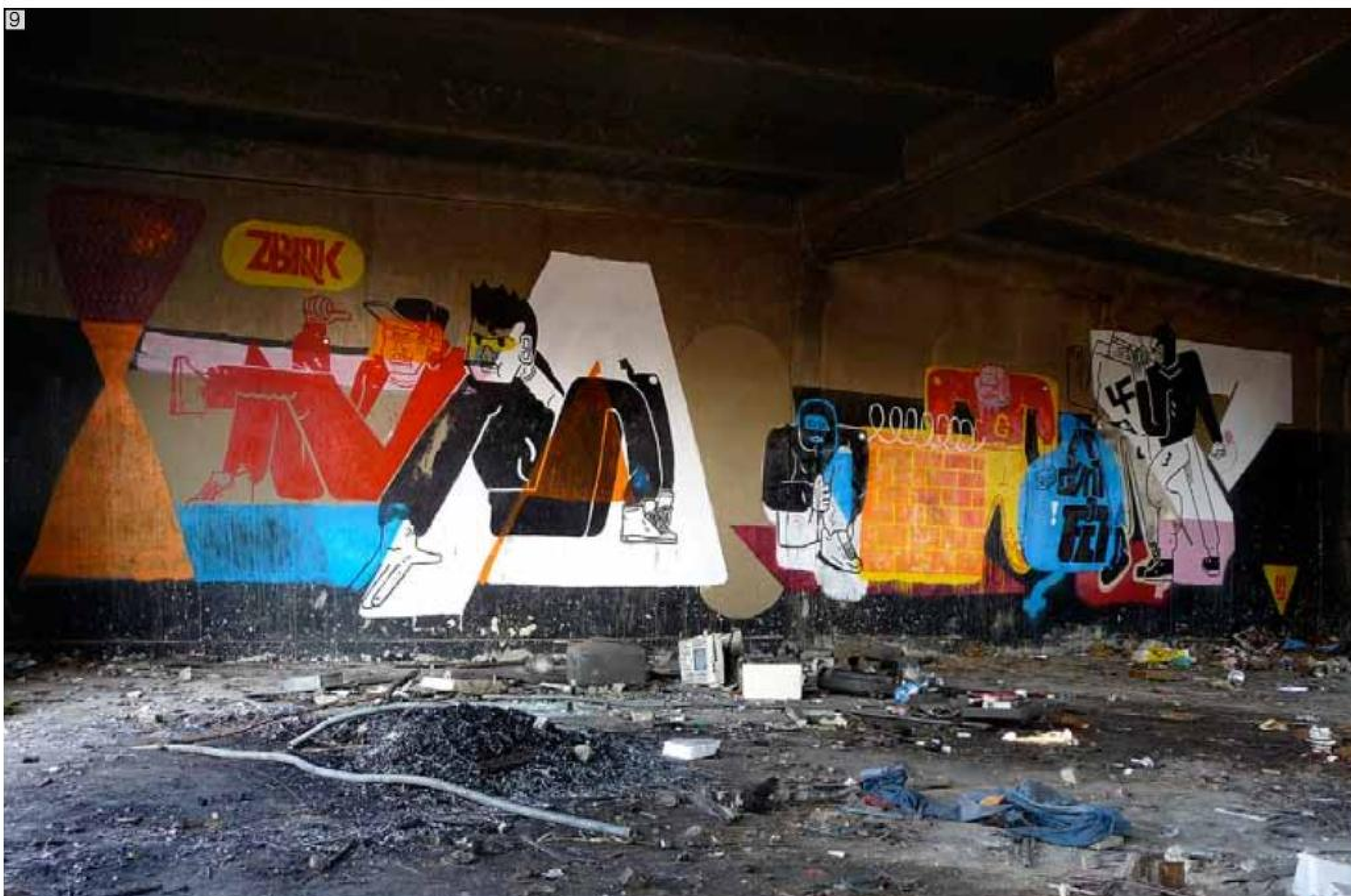
O *Out of Something* i festiwalizacji street artu

Jeszcze mieszkając w Zielonej Górze, przy okazji wystawy *Odczarowanie* zorganizowanej przez tamtejsze BWA, poznałem Asię Stembalską, z którą później wspólnie zrobiliśmy *Artystów zewnętrznych*. Nawiasem mówiąc, właśnie podczas *Odczarowania* powstała moja pierwsza duża ściana. Kiedy się przeprowadziłem, we wrocławskim BWA nastąpiła akurat zmiana pokoleniowa, pojawiło się wielu młodych kuratorów z otwartymi głowami, którzy chcieli robić coś nowego, świeżego. *Artyści zewnętrzni* stali się preludium do *Out of Sth* (2009 r.). OutofSth.org to platforma ekspozycyjna sztuki miejskiej. Obejmowała galeryjne ekspozycje takich artystów jak Hakobo, THS, M-city oraz Breakin' the Wall, czyli murale na wrocławskim Nadodrzu.

Zdaję sobie sprawę, że *Zewnętrzni* zmienili podejście tzw. czynników oficjalnych do street artu. Teraz każde większe miasto chce mieć swój festiwal, na wyścigi malowane są kolejne duże ściany, a artyści traktowani są jako dostarczyciele ładnych obrazków. Uważam jednak, że wina leży tu bardziej po stronie twórców, to oni pozwalają na banalizację tego, co robią. Tworząc *Artystów zewnętrznych,* zależało mi, aby odbiorcy sztuki uświadomili sobie, że doświadczenie ulicy nie przeszkadza w tworzeniu wartościowych realizacji, wręcz przeciwnie. To, co nazywamy street artem, jest w 90% banalne, o niczym nie mówi i nie wiem, do kogo jest skierowane. Jestem krytyczny, ale jeśli mamy postrzegać street art jako zjawisko sztuki współczesnej, to trzeba głośno o tym mówić. No, chyba że nasze rozumienie terminu „sztuka" zahacza o rzeźbienie figurki Maryi w serze czy kręcenie waty cukrowej w bajeczne kształty.

Kolejny problem to fakt, że w większości za robienie festiwali zabierają się ludzie, którzy kompletnie nie

9



10



8. Walencja (Hiszpania), 2011 r.
9. Wrocław, 2009 r.
10. Wrocław 2010 r.

mają pojęcia, jaki potencjał ma sztuka w przestrzeni miejskiej. Ich główną motywacją jest to, „żeby było ładnie". Festiwale mają budżety – też się jaram, że ktoś sfinansuje mi podnośnik za 2000 złotych, ale przez te monumentalne prace tak postrzegamy ten nasz street art. Dla mnie to marnowanie szans. Już w latach 20. Juan Miró powiedział, że mural jest składową architektury, faktury, ludzi i przestrzeni, bez połączenia tych elementów nie da się tego dobrze zrobić. Sztuka powinna być punktem wyjścia do dyskusji, dostarczać tematów, drażnić, zadawać pytania. Wydaje mi się, że spora część ulicznych malarzy o tym zapomniała i kieruje się w stronę kiczu. Kicz jest ładny dla ogółu, jest kolorowy i jest o niczym. Nie marnujmy potencjału miasta.

Kiedy przygotowywaliśmy *Breaking the Wall,* staraliśmy się, żeby powstające tam murale były wpisane w kontekst Nadodrza, na podstawie analizy problemów społecznych, z jakimi zmaga się ta dzielnica, np. z problemem gentryfikacji[i]. Mural jest narzędziem, które można wykorzystać do wywołania pewnej dyskusji, dokładnie tak jak wtedy, kiedy robi się krytyczną wystawę w galerii. Większość murali powstających obecnie w Polsce to są, niestety, tylko ładne dekoracje, nieniosące z sobą żadnego ładunku intelektualnego, i czas zająć wobec tego zjawiska krytyczną postawę. Myślę, że to wszystko przeminie wraz z modą na street art, a mody zmieniają się bardzo szybko.

Na podstawie rozmowy telefonicznej i e-maila od Zbioka z września 2011 r., opracował Marcin Rutkiewicz.

a. DIY – zob. s. 83.
b. Gotham City – fikcyjne miasto pojawiające się w komiksach firmy DC, najbardziej znane jako miejsce akcji kolejnych części przygód Batmana.
c. Centrum Reanimacji Kultury – niezależny ośrodek kulturalny we Wrocławiu.
d. Klub, kawiarnia, księgarnia i galeria prowadzone przez kolektyw pracowniczy. Kultowe miejsce na kulturalnej mapie Wrocławia.
e. Brytyjski art director, designer, krytyk sztuki, autor licznych publikacji o street arcie.
f. Brytyjski twórca street artu, rozwinął charakterystyczny styl literowy.
g. Londyńska galeria urban artu i strona WWW.
h. Konkurs Gepperta – odbywający się nieprzerwanie od 1989 r. (co 2 lata) we Wrocławiu konkurs dla młodych malarzy. Nagrodą główną jest Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
i. Gentryfikacja – szybka i zdecydowana zmiana dotychczasowego charakteru określonej części miasta.

1998

WALDEMAR PRANCKIEWICZ

Moje zainteresowanie graffiti ma specyficzne źródło. W 1989 r., gdy byłem na stypendium w Dessau, moją uwagę przykuły mało interesujące, pojawiające się tu i ówdzie tagi. To właśnie nieatrakcyjność tagów – zwykły, szybki ślad farby – stała się punktem wyjścia pomysłów na prace, które zestawiają wyrafinowaną formę z szybkim podpisem. W pewien sposób fragmenty tagów znalazły się także w materiałach wideo tworzonych do instalacji powstałej w Dessau. Te materiały, nagrania krajobrazów z okien pociągów polskich i niemieckich, zawierały także rejestracje przestrzeni miejskiej sfilmowane z okien berlińskiego metra. Fragmenty miasta zapisane zostały poprzez tagi będące układami rys na szybach, wykonanymi jakimś ostrym narzędziem. Taki rodzaj tagu – ślad w szkle zmieniający się w trakcie jazdy pociągu wraz ze zmianą oświetlenia – zawsze wydawał mi się interesującym obrazem do zarejestrowania. Moje zainteresowanie graffiti nie było skierowane jedynie na formę inicjałów czy podpisów. Miejsce, otoczenie, w którym powstają takie napisy, także ma znaczenie. W trakcie wizyty w mieszkalnym kompleksie Siedlung Törten, zaprojektowanym przez Waltera Gropiusa, powstał pomysł na aranżację projekcji świetlnej wybranych tagów z innej części miasta na białe modernistyczne budynki. W moich szkicach forma podpisu miała być powiększona, tagi mogłyby przenikać się wzajemnie. Surowy graficzny podpis współgrający z architekturą. Ów pomysł był początkiem idei pisania po mieście[a].

Koncepcja polegała na tym, aby na samochodzie osobowym zamontować dwa działające projektory slajdów i w ten sposób przemieszczać je powoli po osiedlu Törten, zatrzymując się od czasu do czasu. To działanie nie ograniczałoby się więc do jednej lokalizacji czy ulicy. Stworzyłoby o wiele większą w skali pracę, która miałaby choreografię, w jakiejś mierze zbliżoną do happeningów Allana Kaprowa[b].

Wszystkie te oparte na tagach pomysły nie wyszły poza rysunkowe szkice, niemniej po powrocie do Zielonej Góry pojawił się pomysł wykonania napisu, który powtarzany w wielu lokalizacjach wchodziły by w specyficzną relację z każdym z miejsc. Zdecydowałem, iż będzie to zdanie „YOU CREATE ME" powielane za pomocą szablonu. Napis został wykonany na banku, siedzibie partii, kinie, fabryce, placu zabaw, moście, śmietniku, różnego rodzaju bramach i ścianach domów. Dokumentacja napisów stała się podstawą do stworzenia serii zapakowanych w folię zdjęć.

Napisy zostały wykonane w 1989 r. w Zielonej Górze i Jeleniej Górze. Napisy w Jeleniej Górze zostały potraktowane oficjalnie jako wandalizm, dano mi wybór: własnoręczne usunięcie napisów lub sprawa karna. Ich usunięcie – w tym wypadku zamalowanie – zostało przeprowadzone i udokumentowane fotograficznie.

Dopełnieniem projektu były koszulki z wydrukowanym zdaniem „I CREATE YOU", także zapakowane w folię, tak aby oba elementy stanowiły jedną stylistyczną linię produktów. Finalna realizacja była pracą dyplomową w Instytucie Sztuki i Kultury Plastycznej w Zielonej Górze, której pokaz nie odbył się na terenie uczelni – praca w formie instalacji została zamontowana na ogromnej betonowej ścianie niedokończonej miejskiej budowy.

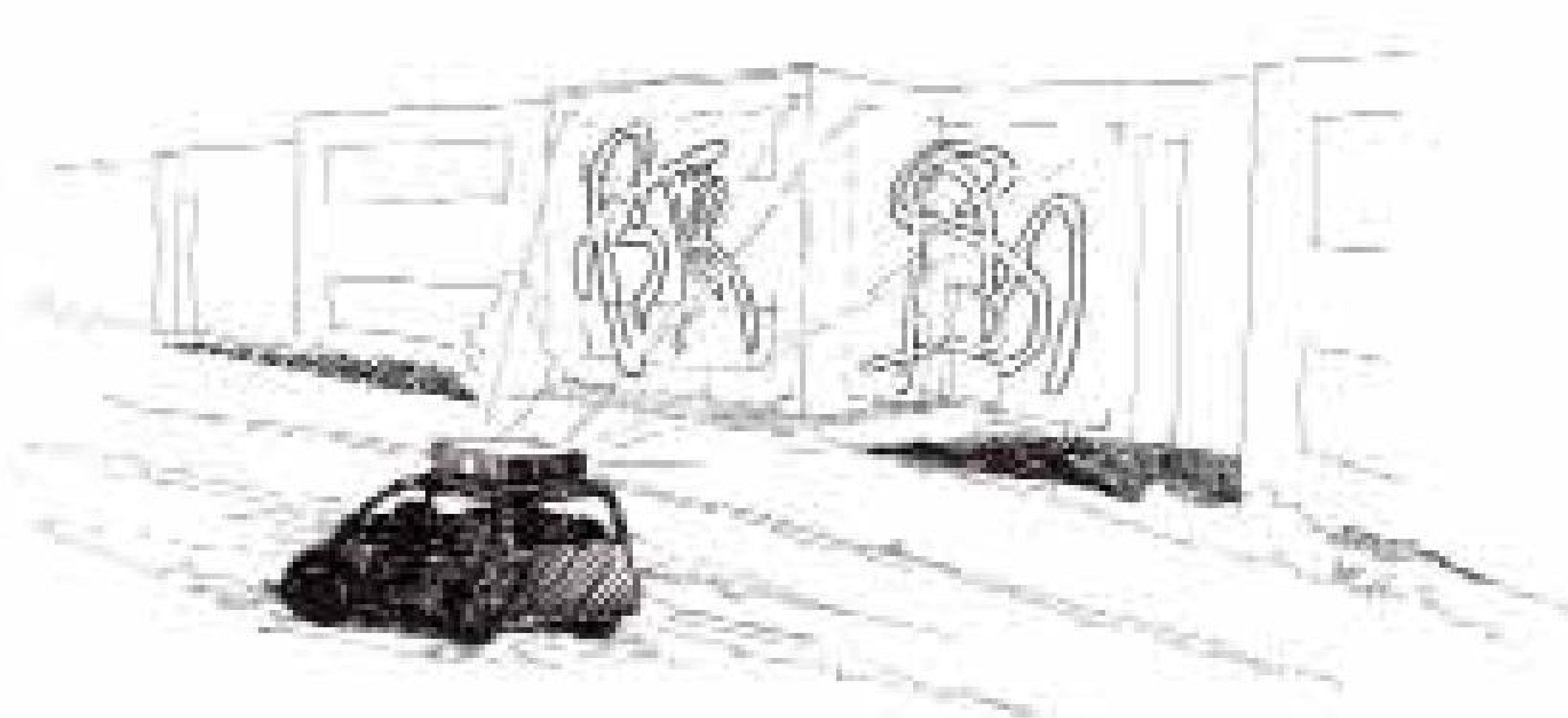
a. Pomysł ten o co najmniej siedem lat wyprzedzał idee realizowane w praktyce przez Graffiti Research Lab (www.graffitiresearchlab.com). Warto zauważyć, że w 1998 r. technologie stosowane od 2005 r. przez Graffiti Research Lab (rzutniki wideo dużej mocy, lasery) nie były jeszcze dostępne dla projektów niskobudżetowych.
b. Allan Kaprow (1927–2006), twórca i teoretyk happeningu.

1

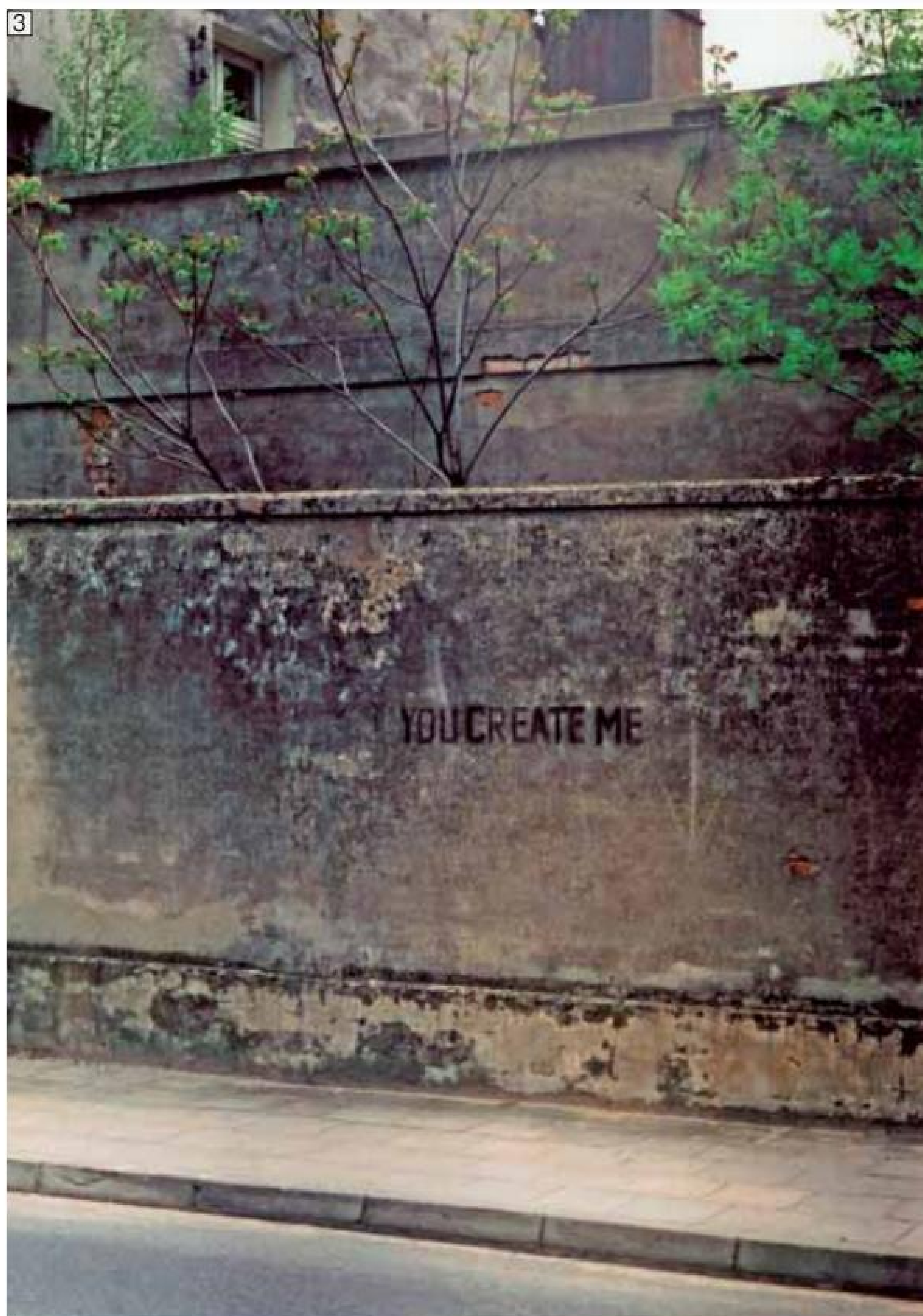


1. Zielona Góra, 1998 r.
2. Szkic projekcji tagow w Siedlung Törten / Dessau, rys. Waldemar Pranckiewicz 1998–2011 r.
3. Zielona Góra, 1998 r.
4. Zielona Góra, 1998 r.

2



3



4





Waldemar Pranckiewicz (ur. w 1972 r. w Goleniowie)
Artysta wizualny. Absolwent Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej w Zielonej Górze oraz Central Saint Martins College w Londynie. Zajmuje się fotografią, rzeźbą, rysunkiem, performance'em, działalnością wydawniczą i pisaniem tekstów o sztuce współczesnej.
Fot. Eleanor Vonne Brown.

GRAFFITI REKLAMOWE

Artur Wabik

Od upowszechnienia się farb w aerozolu powstającym nielegalnie na ulicach polskich miast napisom i malowidłom zaczęły towarzyszyć prace komercyjne, realizowane na zlecenie konkretnych podmiotów. Początkowo były to przede wszystkim utrzymane w estetyce graffiti krótkie napisy informacyjne na fasadach lokali (najczęściej budek i kiosków) gastronomicznych i usługowo-handlowych. Krajobraz subkulturowy graffiti lat 90. w Polsce składał się w dużej mierze z pełniących funkcję szyldów wrzutów reklamowych: „owoce warzywa", „xero", „kwiaty", „kebab". Rozwijający się dynamicznie ruch graffiti znajdował oparcie w drobnych zleceniach, wykonywanych przeważnie „za farby", a więc bez dodatkowego wynagrodzenia. Niewykorzystane przy realizacji takich prac surowce były zapleczem dla późniejszej, niekomercyjnej aktywności, prowadzonej przez writerów w godzinach nocnych. Popularne stało się także malowanie wnętrz pubów i klubów, z których warto wspomnieć warszawskie: „Stodołę" i „Hades", a także krakowski klub „Żelazna". Jednocześnie w połowie lat 90. potencjał reklamowy w estetyce graffiti dostrzegły firmy fonograficzne, producenci odzieży, a wreszcie agencje reklamowe[a]. Już wtedy, mimo niewielkiej skali zjawiska, przyjmowanie przez twórców graffiti zleceń na realizacje komercyjne budziło w środowisku głębokie podziały i kontrowersje. Podczas gdy część writerów postrzegała malowanie na zlecenie jako zdradę ideałów podziemia, pozostali – zwłaszcza starsi stażem – uważali to za naturalną konsekwencję rozwoju całego nurtu. „(...) to my stworzyliśmy graffiti w Warszawie. Ci, co robili to w Paryżu czy w Berlinie, teraz też zarabiają na tym pieniądze. Taka jest kolej rzeczy. Wyrasta się z biegania z puszką w ręku, zaczyna projektować reklamy, wystroje, wchodzi do galerii. Na nas stać firmy, które interesuje jakość i nie liczą się z pieniędzmi" – mówili SIR i ASH1, członkowie legendarnego warszawskiego crew Style Dealers w wywiadzie dla „Polityki"[b] w styczniu 1998 r.

W krótkim czasie po estetykę graffiti sięgnęły agencje reklamowe obsługujące klientów korporacyjnych. W 1996 r. firma Alima-Gerber wprowadziła na polski rynek



1. Szablon promujący film *Chce mi się wyć*. Warszawa 1990, fot. Tomasz Sikorski.
2. Kampania Mountain Dew. Kraków 2002, fot. Artur Wabik.
3. Kampania Heyah. Kraków 2004, fot. Artur Wabik.

2



3



linię soków owocowych pod nazwą Frugo – produkt stworzony z wykorzystaniem marketingu niszowego. Frugo błyskawicznie zdobyło popularność, docierając do nastolatków między 13. a 18. rokiem życia (grupy wiekowej o najniższym dotychczas spożyciu soków na osobę). Bez wątpienia duży udział w tym sukcesie miał fakt odwołania się przy konstruowaniu identyfikacji wizualnej Frugo do coraz popularniejszej w tamtym czasie estetyki graffiti. Na etykietach soków umieszczone zostały miniatury graffiti namalowanych dla producenta przez cytowanych wcześniej writerów z grupy Style Dealers.

Pierwsza ogólnopolska kampania reklamowa wykorzystująca jednocześnie estetykę, narzędzia i sposób działania charakterystyczny dla graffiti niekomercyjnego została zorganizowana w 2002 r. przy okazji wprowadzania na rynek marki Mountain Dew – produktu koncernu PepsiCo[c]. Do wykonania kilkudziesięciu tysięcy szablonów i ok. 300 wrzutów reklamowych zatrudniono grupę twórców graffiti ze środowiska warszawskiego. W trakcie realizacji projektu cała grupa sygnowała swoje prace przy użyciu nazwy „MD crew" (od nazwy Mountain Dew), co stanowiło przemyślany element kampanii. Użycie terminu „crew", będącego jednym z kluczowych pojęć w subkulturze graffiti, miało wzmocnić wrażenie zaangażowania całego środowiska w promowanie napoju. Jednocześnie sami writerzy pracujący przy kampanii starali się w miarę możliwości uniknąć skojarzeń pomiędzy reklamowanym produktem a swoim dotychczasowym, niekomercyjnym dorobkiem. Mimo to informacje te szybko obiegły środowisko. Identyfikację osób zatrudnionych przy projekcie ułatwiły dodatkowo charakterystyczne liternictwo i postaci stanowiące oprawę graficzną dla oficjalnego logo MD. Warto przy tym zaznaczyć, że kampania MD była realizowana w dwóch trybach – legalnym i nielegalnym. W tym pierwszym powstało ok. 150 dużych realizacji na ścianach należących do instytucji publicznych, takich jak szkoły, domy kultury, obiekty sportowe, każdorazowo za zgodą osób nimi zarządzających, w godzinach dziennych. Pozostałe, nieprzekraczające 4–6 m^2, powstały nielegalnie na ogólnodostępnych terenach rekreacyjnych lub w bezpośrednim sąsiedztwie linii kolejowych, w godzinach nocnych. Również wszystkie szablony były odbijane nielegalnie, na ścianach budynków zlokalizowanych w ścisłych centrach miast. Szablony i wrzuty MD pojawiły się w całej Polsce w bardzo krótkim czasie, sprawiając wrażenie zjawiska masowego. Inni writerzy w ekspresowym tempie zamalowali wrzuty MD, nie stroniąc przy tym od personalnych inwektyw (w formie obraźliwych tagów) pod adresem osób zaangażowanych w kampanię. Środowisko twórców graffiti, podobnie jak mieszkańcy polskich miast, nie było w 2002 r. przygotowane na tę nową formę komunikacji reklamowej. Powstałą konsternację dobrze obrazuje nagłówek notki w „Newsweeku": „To nie dzicy graficiarze, to kampania reklamowa" – tłumaczyła czytelnikom gazeta.

W lutym 2004 r. Polska Telefonia Cyfrowa zamówiła szeroko zakrojone działania z zakresu guerrilla marketingu, w ramach kampanii reklamowej marki Heyah. Debiut marki był jednym z najbardziej spektakularnych wydarzeń

reklamowych w Polsce. Logo produktu – słynna czerwona łapa – na kilkanaście tygodni całkowicie zawłaszczyło przestrzeń publiczną polskich miast. Oficjalne, legalne nośniki reklamowe postanowiono uzupełnić zawrotną liczbą kilkuset tysięcy nielegalnie odbitych szablonów. Bezkompromisowa kampania reklamowa przyniosła pożądane rezultaty – po dwóch miesiącach działania sieci badanie OBOP wykazało, że markę Heyah zna 79% Polaków w wieku 15–29 lat[d].

W latach 2005–2007 przeprowadzono wiele ogólnopolskich akcji reklamowych wykorzystujących szablony chodnikowe. Dobrze prowadzone akcje guerrilla marketingowe stawały się coraz bardziej popularne wśród zleceniodawców. Jednocześnie narastało niezadowolenie społeczne, skutkujące coraz częstszymi zgłoszeniami szablonów na policję lub do straży miejskiej. Do klientów zaczęły napływać pisma od osób prywatnych, instytucji i urzędów miast z żądaniami usunięcia szablonów. W kilku przypadkach żądania te zostały spełnione, przy czym ciekawostką jest, że do czyszczenia bądź zamalowywania szablonów zazwyczaj wysyłane były te same osoby, które wcześniej je wykonywały. Zachęcona sukcesem Heyah firma Polkomtel SA zdecydowała się wprowadzić w czerwcu 2008 r. elementy guerrilla marketingowe do kampanii reklamowej marki 36,6. Kampanię tę wyróżniała przede wszystkim rozmaitość zastosowanych technik. Logo produktu – pusty komiksowy dymek w różnych kolorach i rozmiarach – pojawił się nielegalnie na ulicach pod postacią vlepek, szablonów tradycyjnych, szablonów do odbijania kredą, szablonów do odbijania wodą pod ciśnieniem itd. Jednak to właśnie vlepki, zastosowane w niespotykanej dotychczas ilości, wzbudziły największe emocje, doprowadziły do rozpoczęcia publicznej debaty na temat etyki reklamy partyzanckiej i sprowokowały zorganizowany bojkot konsumencki marki 36,6 przez Grupę Pewnych Osób w Łodzi. W internecie zaroiło się od tekstów komentujących wydarzenie: „Nie finansuj

4



5



4. Kampania 36,6. Kraków 2008, fot. Artur Wabik.
5. Kampania 36,6. Kraków 2008, fot. Marcin Rutkiewicz 2011.
6. Kampania Nescafe 2010. Mural wykonany przez Good Looking Studio, fot. Artur Wabik.
7. Kampania TVN. Siatka reklamowa z motywami grafiki Zbioka, Warszawa 2010, fot Marcin Rutkiewicz.

brudasów z 36,6" (Interia.pl, Money.pl, Dziennik Internautów), „Łódź kontra 36,6" (Telepolis.pl). Wreszcie sprawę opisała „Gazeta Wyborcza" w tekście *Łódź kontra brudasy z Polkomtela*.

Zmniejszanie się przyzwolena społecznego na „śmieciarskie" kampanie spowodowało zwrot zainteresowania agencji reklamowych w kierunku legalnych nośników przy jednoczesnym zachowaniu ich streetartowego charakteru. W odpowiedzi na zapotrzebowanie rynkowe w 2009 r. swoją działalność zainaugurowała firma Good Looking Studio zajmująca się realizacją murali reklamowych dla klientów korporacyjnych w ramach ogólnopolskich kampanii reklamowych. Ta popularna w PRL-u forma reklamy w przestrzeni publicznej doczekała się rewitalizacji i w ostatnich latach na nowo staje się stałym elementem miejskiego krajobrazu. Pierwszym produktem reklamowanym na terenie całego kraju poprzez murale wykonane przez zespół GLS była kawa marki Maxwell House. W marcu 2010 r. czarno-białe wielkoformatowe malowidła pokryły 20 ścian w największych miastach Polski. Proces powstawania murali budził zainteresowanie przechodniów, którzy



7

8



9



10

11



chętnie fotografowali zdarzenie, a następnie zdjęcia te umieszczali w internecie. Kolejne realizacje tej samej firmy to murale dla mBanku, Kompanii Piwowarskiej SA (producenta marki Tyskie) i Alter Artu (organizatora festiwali „Open'er Festival, Coke Live Music Festival i Selector Festival) oraz warszawskie murale okolicznościowe z Fryderykiem Chopinem i Marią Curie-Skłodowską.

W sierpniu 2010 r. telewizja TVN zaprezentowała spot promujący swoją jesienną ramówkę. Graffiti wykorzystane jako scenografia w spocie namalował znany polski twórca streetartowy Sławek Zbiok Czajkowski. „Zależało nam na zmianie w postrzeganiu graffiti, które zwykle kojarzy się z niszczeniem. Dlatego wybraliśmy artystę, którego prace obecne są w międzynarodowych galeriach" – tłumaczył ideę reklamy dyrektor autopromocji TVN SA Robert Przyszlak[e] . Udział Zbioka w opisywanym spocie jest przykładem pierwszego „zakupu" konkretnego twórcy i proponowanej przez niego estetyki od czasu kampanii MD w 2002 r. Ponadto wybór artysty, którego charakterystyczny styl gwarantuje rozpoznawalność także poza środowiskiem twórców graffiti, potwierdza, że zjawisko street artu przeszło już do szeroko rozumianego main streamu.

Jednocześnie członkowie subkultury graffiti pozostają nadal wąską, nieco hermetyczną grupą, rządzącą się odrębnymi prawami, posiadającą własną tradycję i mitologię, o czym w kwietniu 2011 r. boleśnie przekonała się firma Adidas. Próba namalowania gigantycznej reklamy tej marki w symbolicznym miejscu narodzin polskiego graffiti – na murze okalającym tor warszawskich wyścigów konnych – spotkała się z jego zdecydowanym oporem. Do bojkotującej działania firmy grupy facebookowej „adisucks" przystąpiło w ciągu kilku dni ponad 27 tys. osób. Ta i inne formy bojkotu konsumenckiego błyskawicznie skłoniły firmę do porzucenia planów stworzenia reklamy. Do dziś firma odmawia komentarza w tej sprawie i stara się zatrzeć złe wrażenie wywołane tą błędną decyzją PR-ową.

Interesującym zjawiskiem, dopełniającym charakterystyki środowiska graffiti, są reklamy firm, produktów i usług wywodzących się bezpośrednio z kultury hip-hopu: marek odzieżowych, płyt i wydawnictw płytowych, skate shopów itp. Niektóre, zwłaszcza warszawskie tagi z czasem stały się reklamowymi logotypami tego typu przedsięwzięć, zacierając granicę pomiędzy przekazem komercyjnym a subkulturowym.

a. Graffiti szablonowe było wykorzystywane jako medium reklamowe w branży muzycznej i filmowej znacznie wcześniej, już na przełomie lat 80. i 90. Zob. zdj. nr 1.
b. „Polityka" nr 1 (03.01.1998), za: Wawrzyniec Pasternak, *O co chodzi?* [w] „Ślizg" 10/1998.
c. Działania guerrilla marketingowe określane przeze mnie jako „ogólnopolskie" obejmowały najczęściej 8 – 10 największych, pod względem liczby mieszkańców, polskich miast.
d. Wikipedia, hasło: Heyah, dostęp: 01.09.2011.
e. Wirtualnemedia.pl, TVN przez graffiti chce trafić do młodych widzów, dostęp: 01.09.2011.

12

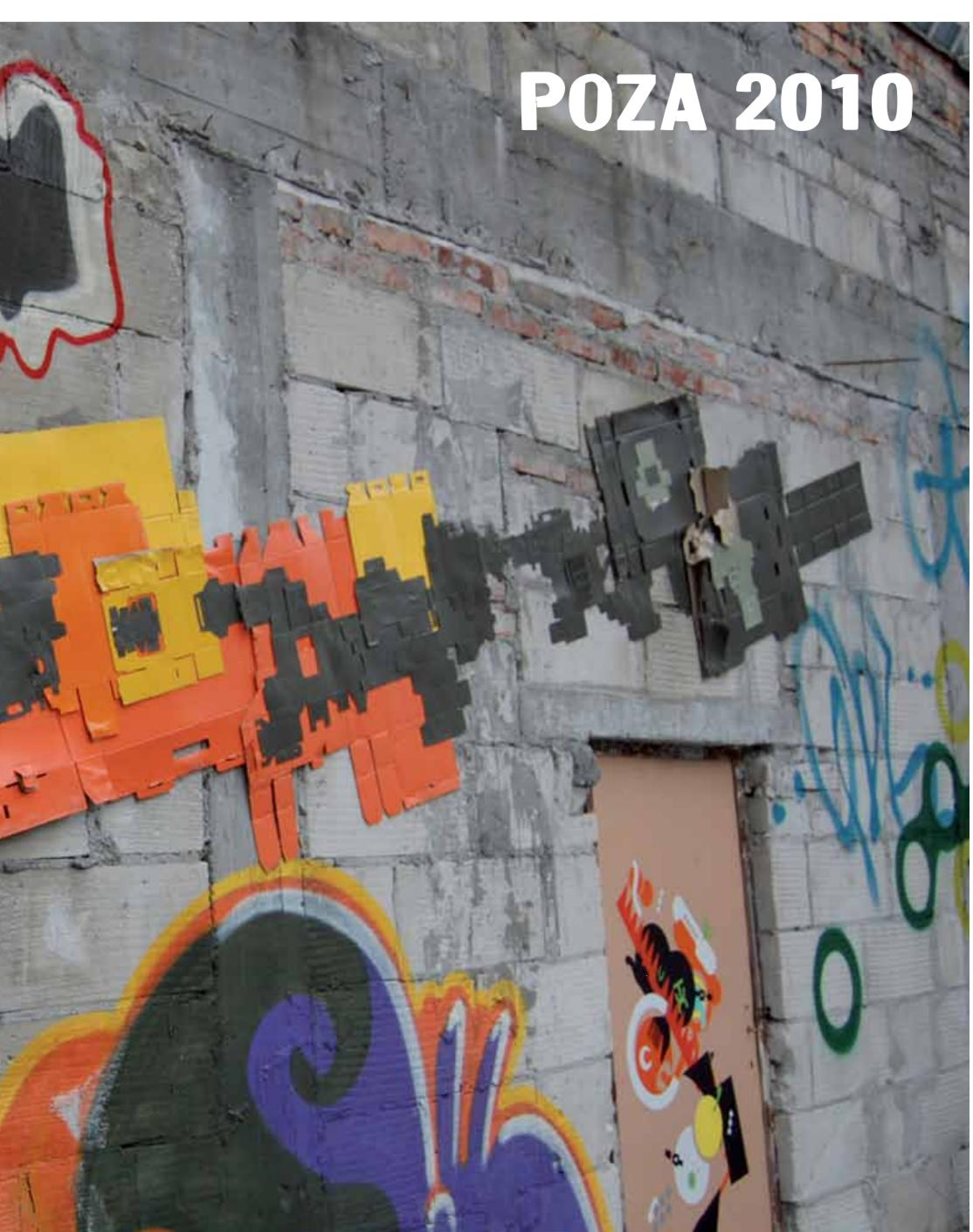


8. Diil. Logotyp marki odzieżowej w formie graffiti. Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
9. Reklama skate shopu AK47. Warszawa 2010, fot Marcin Rutkiewicz.
10. Diil. Warszawa 2009, fot Marcin Rutkiewicz 2011.
11. Graffiti promujące płytę duetu Sokół & Pono (TPWC). Warszawa 2009, fot. Marcin Rutkiewicz.
12. Reklama skate shopu AK47 w formie tagu masowo odbijanego z szablonu (!). Warszawa 2011, fot Marcin Rutkiewicz.

Artur Wabik (ur. w 1982 r. w Krakowie)
Artysta, writer, kurator, publicysta, badacz popkultury. Wydawca komiksu i literatury fantastycznej. Od połowy lat 90. związany ze street art-em, autor murali i instalacji w przestrzeni publicznej. Redaktor naczelny wydawnictwa „Atropos".



POZA 2010



2009

MAJA BRZOZOWSKA-
-BRYWCZYŃSKA

Mając świadomość, w jak wielorakie konteksty wpisuje się bądź wpisywane jest knit graffiti (feministyczne, krytyczne, polityczne, artystyczne, społecznościowe, ekologiczne), najbardziej chyba lubię swoje miejskie dzierganie oglądać przez okulary sytuacjonistyczne.

Włóczkowe wlepki są dla mnie ćwiczeniami w *detournement*, w wywoływaniu sytuacji sprawiających interpretacyjne problemy, uroczo niepokojących w swojej nieszkodliwości, prowokujących do choćby chwilowej zmiany perspektywy patrzenia na przestrzeń miejską jako na przestrzeń miękką, dziecięcą, taktylną. Tak często dzieje się nie tylko w zetknięciu z gotowym „obiektem", ale również w trakcie jego tworzenia i instalacji. Dzierganie w miejscach publicznych uprawiam niemalże wyczynowo, staram się zawsze działać w ciągu dnia i na widoku.

Z drugiej strony kiedy patrzę na miasto – dowolne miasto – z perspektywy szydełka i kłębka wełny, staje się ono zawsze trochę bardziej moje, bardziej przytulne, intymne. Swoje małe, a często również z uwagi na rutynę używania miasta nie od razu zauważalne włóczkowe interwencje traktuję jako serię aktów oswajania, udomowiania przestrzeni. Nie wiem sama, czy bardziej dla siebie, czy dla innych, ale chyba właśnie głównie po to wypuszczam w miasto wełniane macki. Bo chcę, bo mogę, bo tak.



Maja Brzozowska-Brywczyńska
(ur. w 1979 r. w Słupsku)
Socjolog, mama, entuzjastka wizji miasta jako placu zabaw.
Dzierga publicznie od końca 2009 r.
Fot. z archiwum Mai Brzozowskiej-Brywczyńskiej.

1

2



Strona tytułowa: Goro, z serii *Tekturaki*, Warszawa 2010, fot. Marcin Rutkiewicz.

1. *Miasto dziergane*, Galeria Spot, Poznań 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
2. *Poznańskie koziołki*. Praca zbiorowa, Poznań 2010, fot. Maja Brzozowska-Brywczyńska.
3. *Światowy dzień dziergania publicznego*, Poznań 2010, fot. Maja Brzozowska-Brywczyńska.
4. *Potworowe łapki*, Genewa 2011, fot. Maja Brzozowska-Brywczyńska.



2009

NESPOON

O motywacji

Może to dziwne, ale wszystko zaczęło się od frustracji. Każdego dnia, po wyjściu z domu, muszę zderzyć się z chaosem reklam i tym, jak demolują krajobraz mojego miasta i mojego kraju. Mam wielki szacunek dla przestrzeni publicznej i do cudzej własności, może to efekt podstawówki w Berlinie. Moi rodzice pracowali tam kilka lat w czasach, kiedy nie była to jeszcze europejska stolica graffiti. Nie mogę pogodzić się z tym, co widzę wokoło, z tą reklamową tandetą, fizycznie mnie to boli, więc założyłam stowarzyszenie, które chce rozwiązać ten problem. Pewnego dnia zdałam sobie sprawę, że tak jak usiłuję zrobić coś dobrego dla przestrzeni publicznej systemowo, mogę też zrobić samodzielnie, punktowo. Tak narodził się pomysł moich ceramicznych interwencji.

Na początku miałam duży problem z działalnością nielegalną, z naruszaniem cudzej własności. Pewnego dnia stwierdziłam jednak, że w porównaniu z tym, co wyprawiają małe i duże firmy reklamowe, szkodliwość tego, co robię, jest żadna, nawet jeśli przykleję coś na fasadzie Zamku Królewskiego. To mnie całkowicie uwolniło.

Z założenia tworzę sztukę pozytywną. Staram się tak zmieniać rzeczywistość, żeby ludzie widząc to, co zrobiłam, poczuli się choć trochę lepiej. Czarny kontener pełen mroku jest przejmujący aż do szpiku kości, ale potrzeba nam też czasem czegoś z drugiego końca skali. Trudno jest dziś mówić w sztuce o takich emocjach bez oskarżeń o kicz czy banał, a słowo „piękno" jest po prostu pojęciem skompromitowanym, ale tym właśnie próbuję się zajmować. W każdą z moich prac wkładam bardzo dużo miłości.

Działanie na ulicy daje mi olbrzymią satysfakcję. Kiedy robię coś w stowarzyszeniu, na efekty muszę czekać wiele miesięcy, a czasem lat. Na ulicy spełnienie jest natychmiastowe. Maluję albo przyklejam, jest, działa.

O koronkach

Słyszę czasem, że moją inspiracją są tybetańskie mandale, marokańska ceramika albo sztuka Majów, a to po prostu odciski polskich koronek w glinie, lub odbicia ich wzorów na murach. W koronkach tkwi jakiś pierwotny kod





NeSpoon (ur. w 2009 r. w Warszawie)
Artystka łącząca w swoich pracach street art, ceramikę, jubilerstwo i koronczarstwo. Działaczka społeczna. Tworzy sztukę pozytywną.
Fot. Pietro Masturzo.

2



3



4

5



6



estetyczny, obecny we wszystkich tradycyjnych kulturach i głęboko tkwiący w nas samych. Jest w nich harmonia i symetria, której wszyscy instynktownie szukamy. W moich pracach używam oryginalnych koronek z Koniakowa, robionych ręcznie przez ludowe artystki. Niektóre wzory, na specjalne zamówienie, wykonuje dla mnie pewna pani Basia.

O projekcie Scrabble

Żyjemy w świecie, który zbudowany jest z informacji, w sensie dosłownym. W zależności od tego, jakie informacje do nas docierają, tak widzimy świat. Budujemy sobie jego fizyczny obraz z takich informacyjnych klocków. Chciałam po prostu zwrócić uwagę na kilka cegiełek do budowy świata. Można ich użyć albo można je wyrzucić, ale przede wszystkim warto je wziąć do ręki i popatrzeć.

W tym projekcie namawiam do obejrzenia ośmiu filmów dokumentalnych. Nie trzeba iść do kina, wystarczy kliknąć myszką, łatwiej się nie da. Filmy dotyczą tak nieciekawych tematów, jak: globalna polityka zdrowotna, globalna polityka żywnościowa, natura i przyczyny kryzysów finansowych, społeczna odpowiedzialność

7



1. Warszawa 2010, fot. NeSpoon.
2. *Sterntaler*, Grottaglie / Włochy 2011, fot. NeSpoon.
3. Franciacorta / Włochy 2011, fot. NeSpoon.
4. Grottaglie / Włochy, 2011, fot. NeSpoon.
5. Grottaglie / Włochy 2011, fot. NeSpoon.
6. Grottaglie / Włochy 2011, fot. NeSpoon.
7. Mumbai / Indie 2011, fot. NeSpoon.

8


NASSO
RIP

9




ONLY THE SMALL SECRETS NEED TO BE PROTECTED. THE BIG ONES ARE KEPT SECRET BY PUBLIC INCREDULITY Marshall McLuhan
YouTube
World Without Water
Search
CONTROL
DROUGHT
WATER
RESOURCES
GOODS
PROFIT
RIGHT
PRIVATE
POVERTY
ACCESS
THIRST
TRUE VISION for CHANNEL 4 Produced and directed by BRIAN WOODS Producer: DEBORAH SHIPLEY



biznesu, przyczyny zmian klimatu, spiskowe teorie władzy etc. Wiem, że to z pozoru odległe od codziennego życia, ale kiedy obejrzałam World Without Water, przestałam kupować wodę w butelkach i zaczęłam pić wodę z kranu. Czyli jednak to nie tak odległe od codzienności. Nawiasem mówiąc, w Warszawie z kranów płynie prawie darmowa woda mineralna, a wszyscy traktują ją jak wodę techniczną.

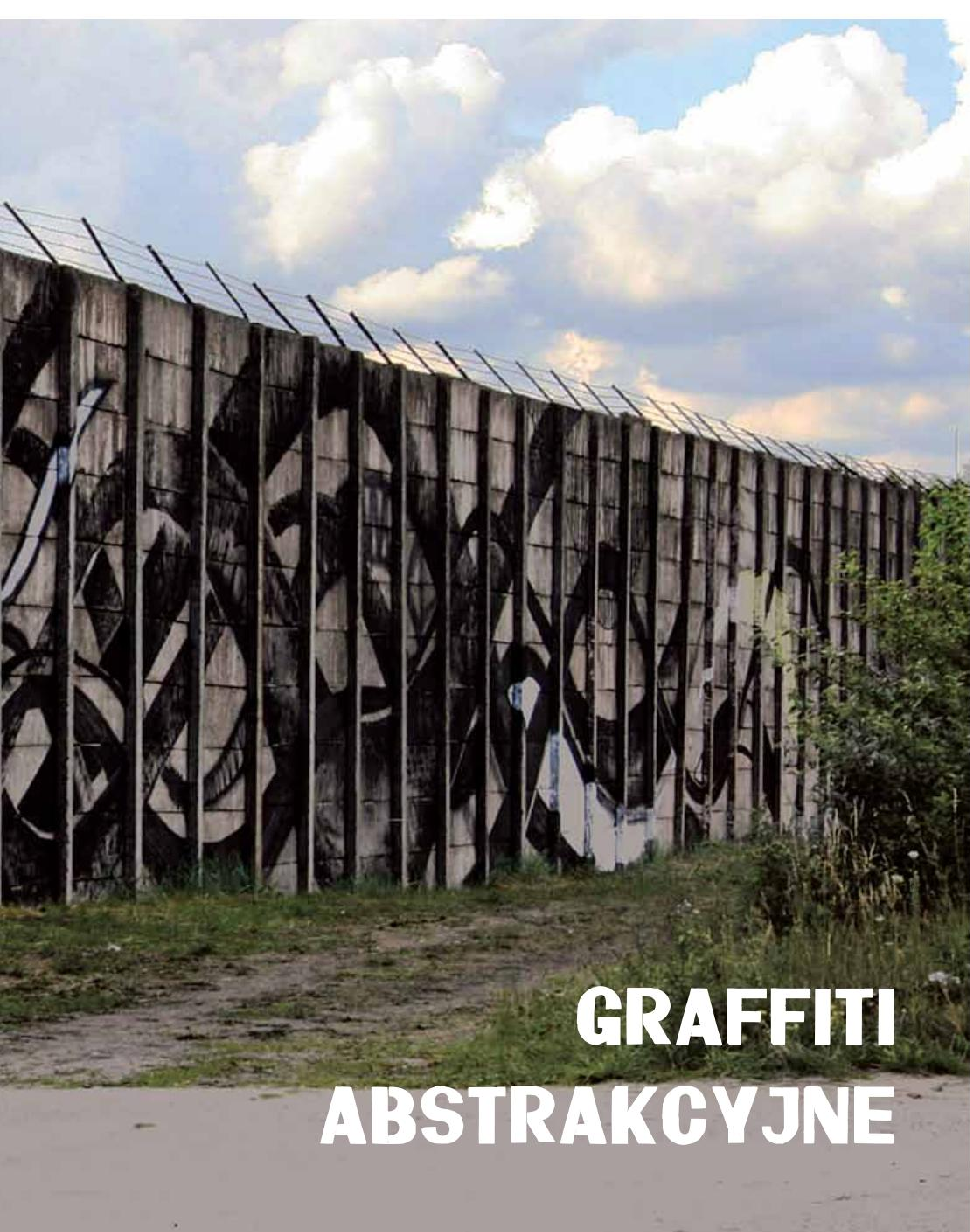
Zrobiłam 400 ceramicznych liter i ułożyłam je w osiem krzyżówek. Każda krzyżówka poświęcona jest innemu filmowi, a krzyżujące się słowa są znaczeniowo powiązane z jego treścią. Krzyżówki przykleiłam do ścian w Krakowie, na Zabłociu, Kazimierzu, Starym Mieście i Kopcu Kościuszki. Na podstawie zdjęć tych krzyżówek powstała seria ośmiu plakatów do filmów, w jednolitej stylistyce. Można je zobaczyć w sieci. Nikogo nie pytałam, czy mogę kleić, więc są to nielegalne litery na ścianach. Czy to graffiti?

Praca została wykonana w 2011 r., w ramach Art Boom Festival w Krakowie. Jest dedykowana Naomi Klain.

Rozmawiał i notował Marcin Rutkiewicz, lipiec 2011 r.

8. *The Corporation.* Scrabble Project, Art Boom Festival, Kraków 2011, fot. NeSpoon.
9. *The Shock Doctrine.* Scrabble Project, Art Boom Festival, Kraków 2011, fot. NeSpoon.





GRAFFITI ABSTRAKCYJNE

1998

AUTONE

Przez pierwsze lata tworzyłem tradycyjne graffiti – różne kombinacje i stylistyki słowa „auto". Z czasem typowe oldschoolowe napisy zaczęły przybierać nowe opływowe formy, kształtem przypominające ryby. Brak cierpliwości przy szkicowaniu po raz setny tego samego wyrazu oraz ograniczenia z tego wynikające skłoniły mnie do rezygnacji z ostatnich liter i zastąpienia ich elementami organicznymi inspirowanymi anatomią owadów. Tym sposobem napisy przekształciły się w obiekty, a same litery przestały mieć większe znaczenie, dlatego w pewnym momencie całkowicie z nich zrezygnowałem. Wyzwolony i pełny nowej energii i inspiracji płynących z rozpoczętych studiów architektonicznych rozwijałem styl głównie poprzez rysunek, co wpłynęło na formę moich prac – stały się one linearne, ażurowe i jednokolorowe. Po powrocie na ściany przybrały one charakter monochromatycznej struktury organicznie adoptującej zastaną przestrzeń – najczęściej miejsca zdegradowane, postindustrialne. W pewnym sensie malując, wydobywam potencjał danej ściany, wpisując się w jej geometrię i odnosząc się do kontekstu. Szanuję miejsca, w których maluję, i zazwyczaj po prostu staram się zamienić kawałek betonu w coś ciekawego.

Tekst: Autone



Autone
(Jan Kołodziej, ur. w 1986 r. we Włocławku)

Mieszka i tworzy w Trójmieście; od 1998 r. zajmuje się graffiti. Absolwent Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej, studia podyplomowe o specjalności Zarządzanie rozwojem przestrzennym miasta (Politechnika Gdańska, 2011 r.). Na co dzień pracuje w zawodzie urbanisty.

Na zdjęciu autoportret artysty.

2



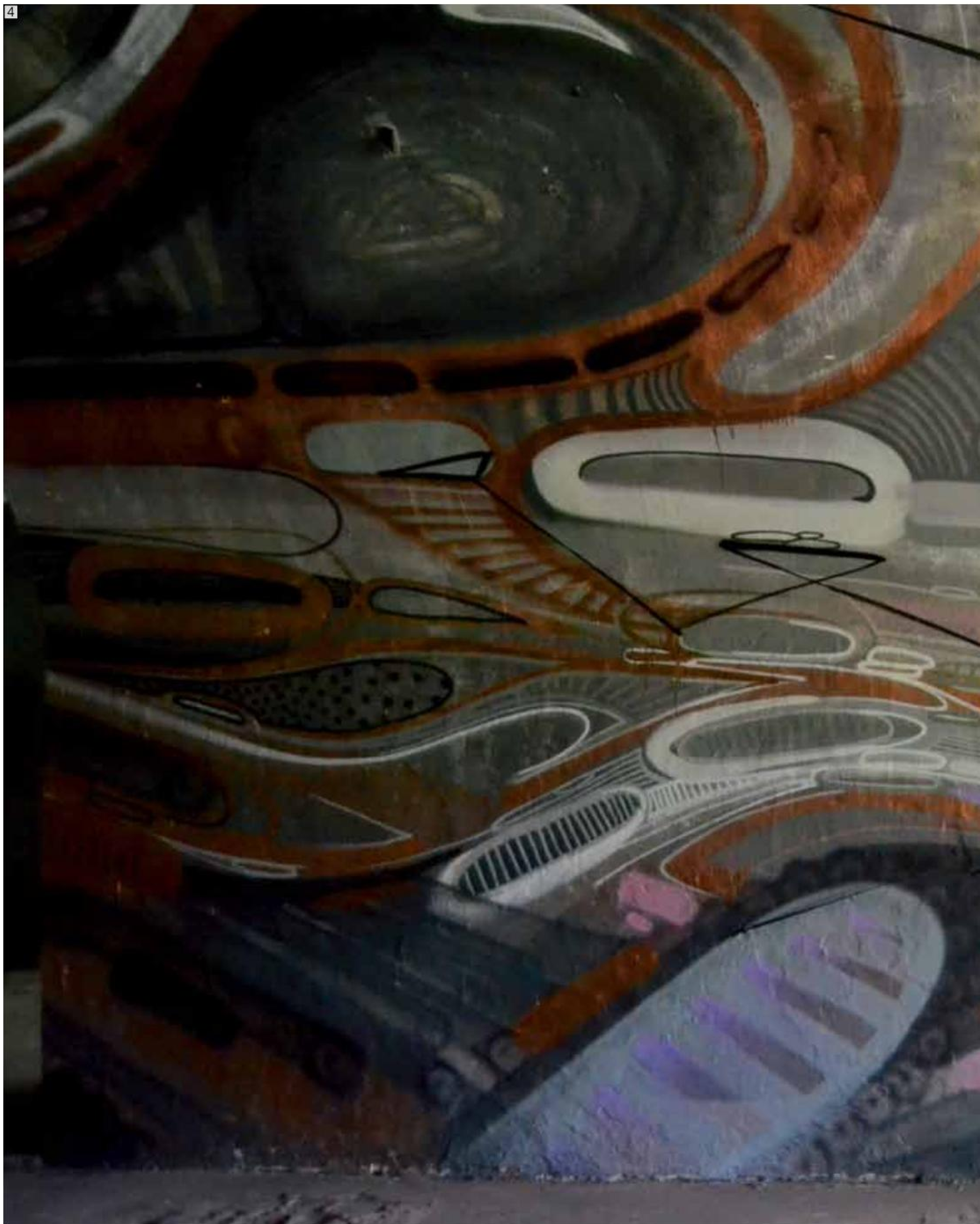
3



Strona tytułowa: *Czarne*, mur więzienia w Czarnem, 2011. fot. Autone

1. Projekt 40/40, Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
2. Gdańsk 2010, fot. Autone.
3. Gdańsk 2010, fot. Autone.
4. Projekt 40/40, razem z Penerem, Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.

4





1995

PENER

Zacząłem malować swoje imię na ścianach w 1995 r. Wydaje mi się, że zawsze podświadomie upraszczałem moje prace, że starałem się, by ich wyraz był czysty. Z drugiej strony zawsze zestawiałem je z estetyką zacieku, błędu czy przypadku. Kontrast tych przeciwnych światów sprawia, że praca zawsze wygląda jak szkic, a każdy z jej etapów powstawania daje duże pole do działania z kompozycją, ekspresją, kształtem. Wszystkie te wartości wpływają na mój styl. Jak praca w dużym przestrzennym szkicowniku, wszystkim tym, co nawinie się pod rękę. Zawsze freestyle i otwarta głowa.

Tekst: Pener



Pener (Bartek Świątecki, ur. w 1981 r. w Olsztynie)
Ekipy: Spectrum, Nahlaim, city2city. Związany ze sceną graffiti od 1995 r. Absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ukończył wydział malarstwa sztalugowego i malarstwa ściennego w pracowniach prof. Lecha Wolskiego i prof. Krzysztofa Pituły. Tworzy obrazy, ściany, instalacje. Prowadzi pracownię malarstwa i rysunku w Państwowym Liceum Plastycznym w Olsztynie.
Fot. Rafał Kłos.

1

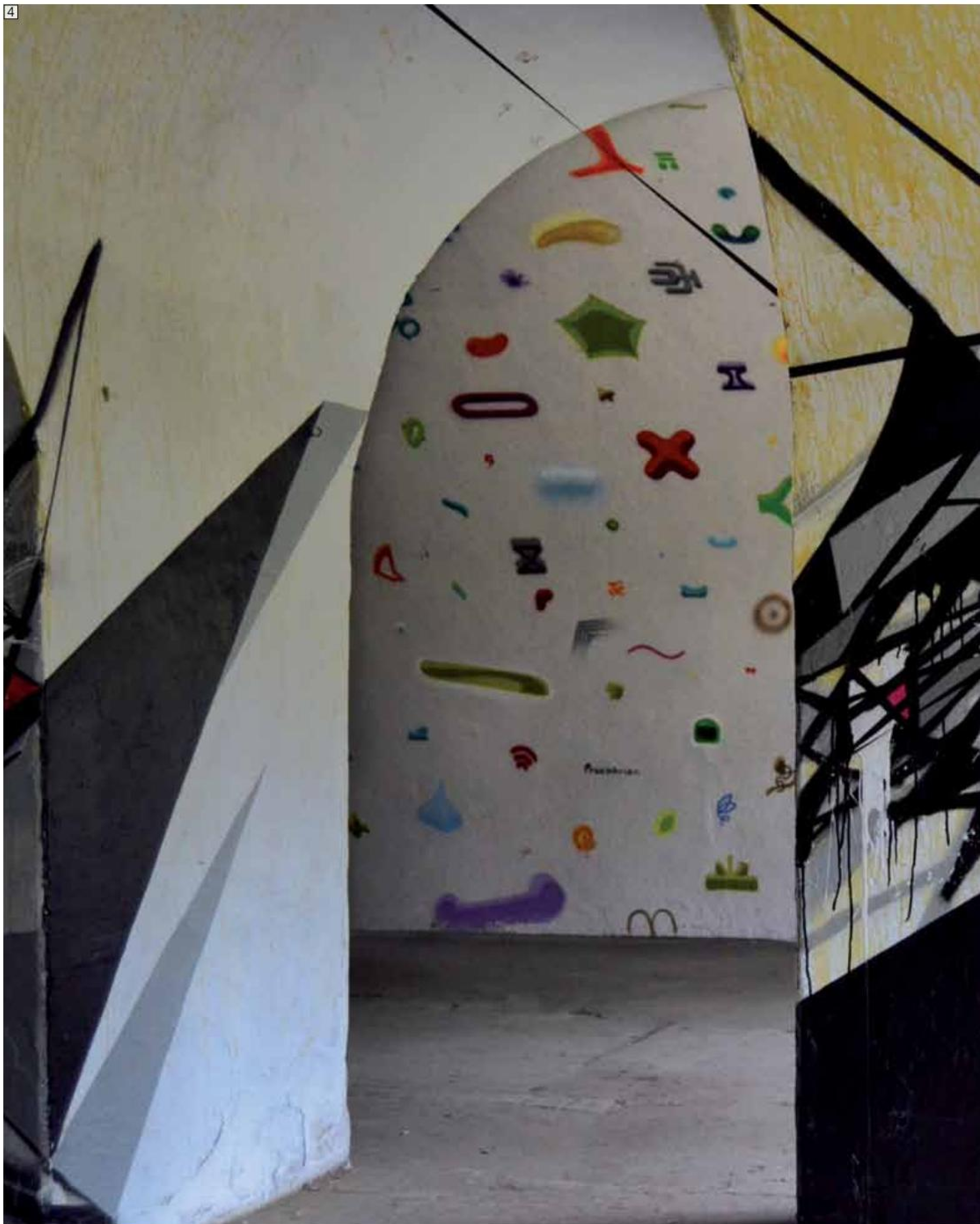


2





1. Projekt 40/40, Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.
2. Olsztyn 2011, fot. Pener.
3. Olsztyn 2010, fot. Pener.
4. Projekt 40/40, w tle Roem, Warszawa 2011, fot. Marcin Rutkiewicz.


4



1995

ROEM (PROEMBRION)

Maluję graffiti od 1996 r. Zainspirowany jego klasycznym nurtem, konsekwentnie dążę do spójności skomplikowanych kompozycji liter. Osiągam to poprzez przestrzeganie stworzonych przez siebie zasad budowania całości i detalu. Prowadzi to do charakterystycznego stylu opartego na geometrii diagonalnej. Odkrycie wielu nowych możliwości płynących ze swobodnej improwizacji zwiększa plastyczność obrazu. Dodawanie reguł, często stojących w sprzeczności z pierwotnymi, kieruje mnie w stronę rozwiązań dynamicznych, fakturalnych, mocno związanych z kontekstem. Z czasem formy, które stosuję, stają się bardziej precyzyjne i czyste w kolorze. Wykorzystuję je do kreowania struktur malarskich inspirowanych naturą, opartych na symultaniczności i fraktalach. Moje kompozycje uzyskują wymiar przestrzenny, tworzę też geometryczne rzeźby i instalacje, posługuję się światłem fluorescencyjnym oraz luminescencyjnym.

Olbrzymią rolę odgrywa prostokreślna geometria budująca strukturę. Fascynacja ta powoduje ukłon w stronę grafiki generowanej komputerowo. Sięganie do tego niewyczerpanego źródła daje początek licznym eksperymentom, które zawierają wzory wydobyte z 1-bitowych hiperkompozycji[a].

Doświadczenia te poszerzają wachlarz możliwości oraz prowokują następne poszukiwania. Szacunek dla absolutu natury pociąga za sobą celebrację ludzkiej intuicji. Następuje zwrot ku nieskrępowanej abstrakcji. Przestają mieć znaczenie jakiekolwiek zasady, a głównym celem jest różnorodność i odejście od wypracowanej stylistyki na rzecz elementu zaskoczenia. Przy próbach tych wykorzystuję pełne spektrum barw i kształtów. Próbuję odejść od kanonu graffiti i podążać w stronę nieznanego.

Obcowanie z klasycznym graffiti dostarcza mi refleksji na temat problemów tkwiących w polu jego koegzystencji z narracją. Twierdzę, że sprzeczność pomiędzy charakterystycznym liternictwem a dedykowaniem obrazu zadanemu tematowi wynika z natury zjawiska graffiti. Nanoszone na ścianach litery o indywidualnych cechach stylistycznych poszczególnych artystów graffiti są bardzo szczególnie zakodowanymi przedstawieniami ich osobowości. To abstrakcyjne wyrażenie ludzkiego charakteru, podkreślone dodatkowo przez fakt obecności imienia w roli głównej treści, jest trudne do pogodzenia z jakąkolwiek inną treścią.

Tekst: Proembrion

1



2



3



Krzysztof Syruć

(Roem, Proembrion, ur. w 1984 r. w Olsztynie)

Ekipy: Spectrum, City2City, Hexanoise. Architekt, absolwent Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej.



a. Hiperkompozycja – kompozycja złożona z ogromnej ilości elementów, o zależnościach i prawidłowościach wykraczających poza ludzką zdolność komponowania (Roem, definicja własna).

1. Eco.exe. Eko Jam Graffiti IV, Szczecin 2011.
2. Random. Projekt 40/40, Warszawa 2011. W perspektywie praca autorstwa SC Szymana z pracowni N22.
3. Bez tytułu. Ręką dzieło, Dobre Miasto 2009.

1994

NAWER

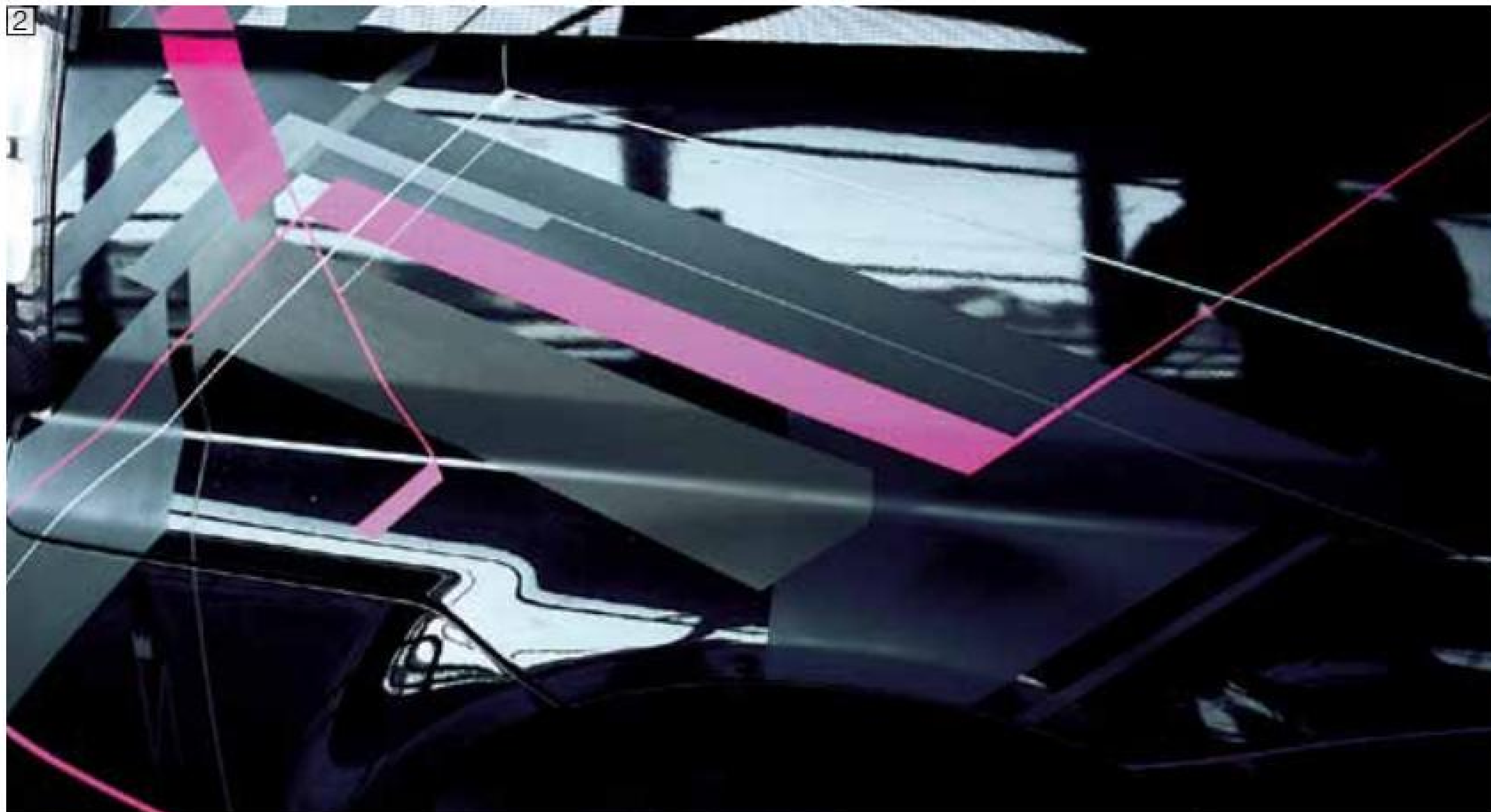
O początkach

Pochodzę z Końskich, małego miasteczka w Świętokrzyskiem. Zacząłem malować graffiti w 1994 r. Uważam, że to całkiem nieźle, bo jak mieszkasz w takim miejscu, to nowe trendy docierają tam naprawdę bardzo opornie, to nie Warszawa. Do wszystkiego dochodziliśmy sami, uczyliśmy się na własnych błędach. Nie mieliśmy pojęcia o technice malowania, nie było specjalnych farb, końcówek, tego wszystkiego, co teraz jest oczywiste. Nie było nie tylko internetu, ale nawet żadnych czasopism, gdzie można byłoby coś podpatrzeć, czegoś się dowiedzieć. Jedyne, co mieliśmy, to jakieś ziny z Berlina. Jak jesteś graficiarzem w małym miasteczku, to jest pięć razy gorzej niż w dużym. Jak wpadniesz, jesteś spalony na zawsze. Każda kreska na ścianie idzie od tej pory na twoje konto. A w tamtym czasie było nas tam czterech, może pięciu malujących.

Ja miałem to szczęście, że moim przyjacielem był DJ Feel-X, który grał z Kalibrem (Kaliber 44 – jedna z pierwszych polskich grup hiphopowych). Byliśmy dzieciakami, niesamowicie jaraliśmy sie hip-hopem. W tamtym czasie graffiti było dla mnie nierozerwalnie

1











Nawer
(ur. w 1980 r. w Końskich)

Architekt, designer, artysta uliczny. Absolwent Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej. Na scenie graffiti od połowy lat 90. Dzieli czas pomiędzy malarstwo, projektowanie wnętrz i projektowanie graficzne.

Fot. Nawer

związane z kulturą hiphopową, nie wyobrażałem sobie, że może być inaczej. Oczywiście widziałem na ulicach odbite szablony, ale kompletnie mnie to nie obchodziło, to robili ludzie z innej bajki. Punkrockowcy, anarchiści, hardcorowcy, może kibole.

Jeździłem razem z Feelem-X i Kalibrem po całej Polsce, wszędzie poznawałem chłopaków, którzy mieli tę samą zajawkę, tak że już gdzieś w roku 1996 znałem sporo ludzi, o których można powiedzieć, że tworzyli pierwszą scenę graffiti w kraju. Zaczęły się dżemy, największe i najbardziej znane były te na Pleciudze w Szczecinie. Kiedyś, w latach 90. dżemy były zupełnie inne niż teraz, takie półprywatne. W środowisku rozchodziło się info, że jest wspólne malowanie, każdy kupował farby i jechał. Był grill, piwko, muzyka. Nie było zaproszeń, line'upów, zwrotu kosztów i tak dalej. Przyjeżdżał, kto chciał, za własną kasę, spało się u znajomych, nawet po kilkanaście osób w jednym pokoju. Wtedy też zaczęły pojawiać się czasopisma, które można było tak po prostu kupić sobie w kiosku. Pierwszy był „Ślizg", zaraz potem „Brain damage" i „Dos dedos". Cała Polska wysyłała tam foty, więc było już mniej więcej wiadomo, co się dzieje w kraju. Redaktorzy i tak publikowali najwięcej produkcji swoich kumpli, ale to już chyba normalna rzecz w każdej branży. Zaczął się złoty okres polskiego graffiti, przynajmniej dla mnie, przypadający na lata 1999–2003. Wpływ miało na to z pewnością upowszechnienie internetu. W końcu każdy miał dostęp do najświeższych produkcji, nie tylko z Polski, ale z całego świata.

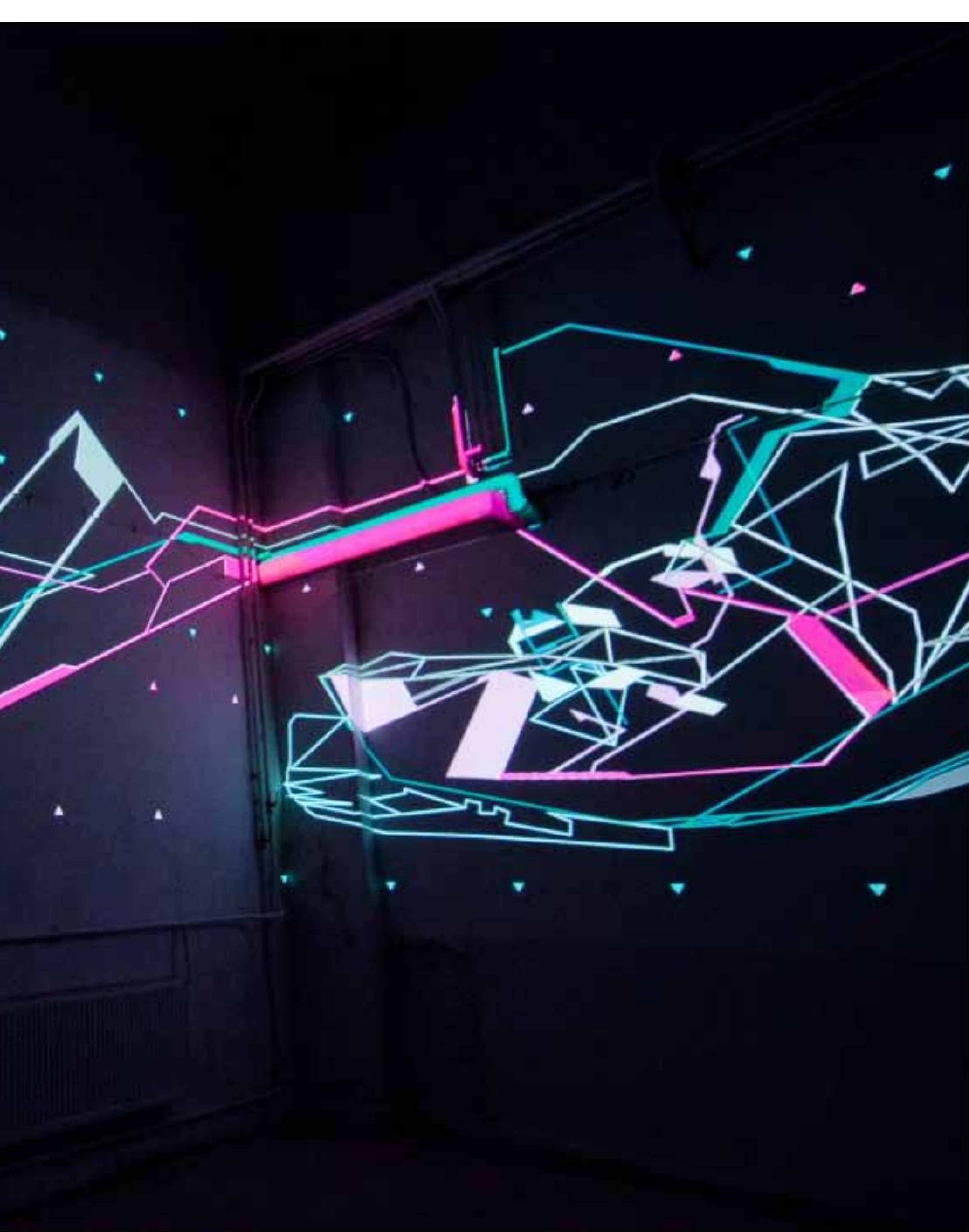
Akurat wtedy, w 1999 r. przeniosłem się do Krakowa w związku ze studiami. Nie wiem, czy na to, że wybrałem akurat architekturę, miała wpływ moja zajawka na graffiti, może tak, bo jak malujesz na ulicy, masz cały czas wyostrzone zmysły na to, co dzieje się wokół, jak to miasto wygląda. Jestem natomiast pewien, że te studia mnie zmieniły, w pewnym momencie zaczęło mi się robić ciasno w formule graffiti, zacząłem szukać czegoś więcej, ewoluować. Na dłuższą metę internet spowodował według mnie zatarcie różnic między malującymi, wszystko zrobiło się taką lepką masą, w której nie wiadomo było, kto co robi. Chciałem się odróżnić.

O Barace

W 2004 r. miałem swoją pierwszą wystawę w Barace. Wtedy to była po prostu galeria pokazująca różne rodzaje twórczości, grafikę, malarstwo, fotografię. Ja byłem

4

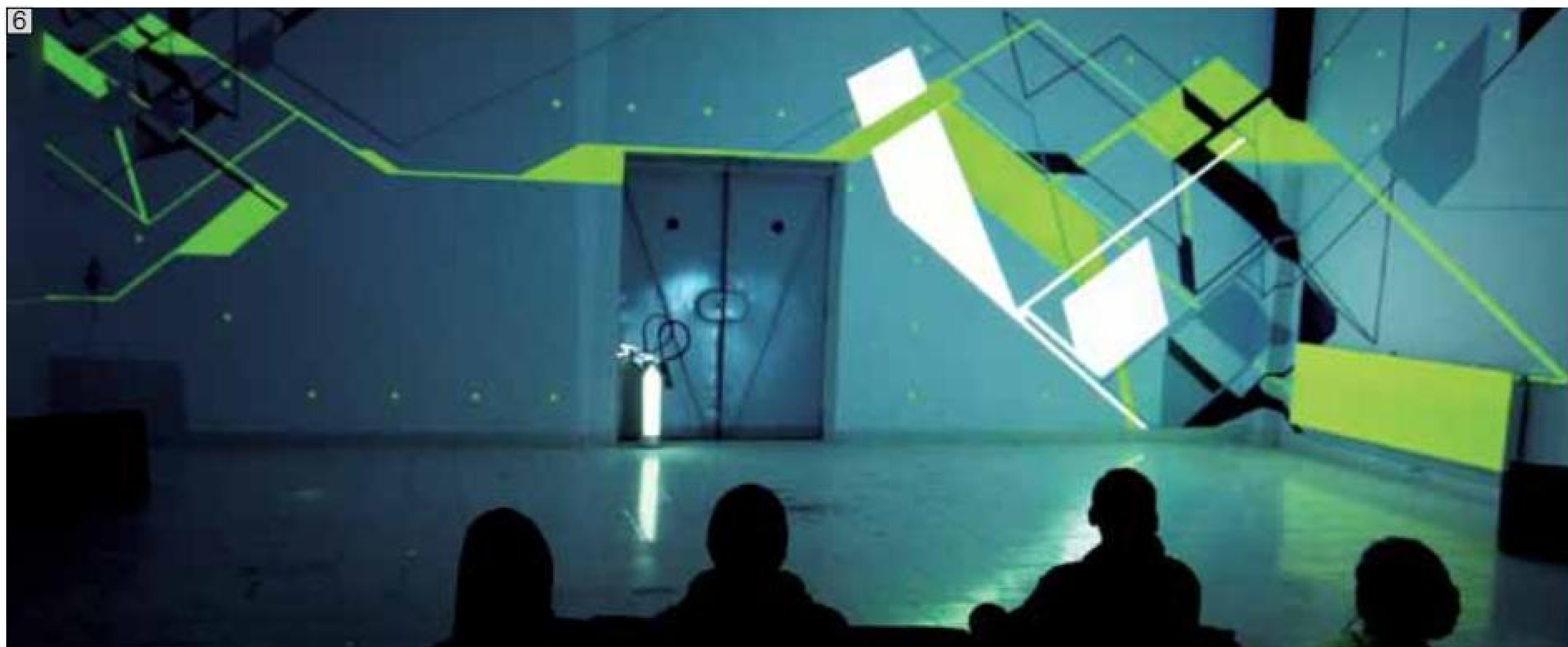




5

Wszystkie zdjęcia z archiwum Nawera.

1. Nawer & Gysbert Zijlstra / Graphic Surgery, Kraków 2011.
2. Matt & Gloss. Intoxicated Demons Gallery, Berlin 2011.
3. Rudimentary Perfection. Graffuturism, Recoat Gallery, Glasgow, 2011.
4. Nawer vs Temporary Space Design, Fabryka, Kraków 2011.
5. Nawer vs Temporary Space Design, Fabryka, Kraków 2011.
6. Nawer vs Temporary Space Design, Fabryka, Kraków 2011.
7. Nawer vs Temporary Space Design, Superplan, Berlin 2011.
8. Nawer vs Temporary Space Design, Superplan, Berlin 2011.
9. Nawer vs Temporary Space Design, Superplan, Berlin 2011.
10. Nawer vs Temporary Space Design, Superplan, Berlin 2011.

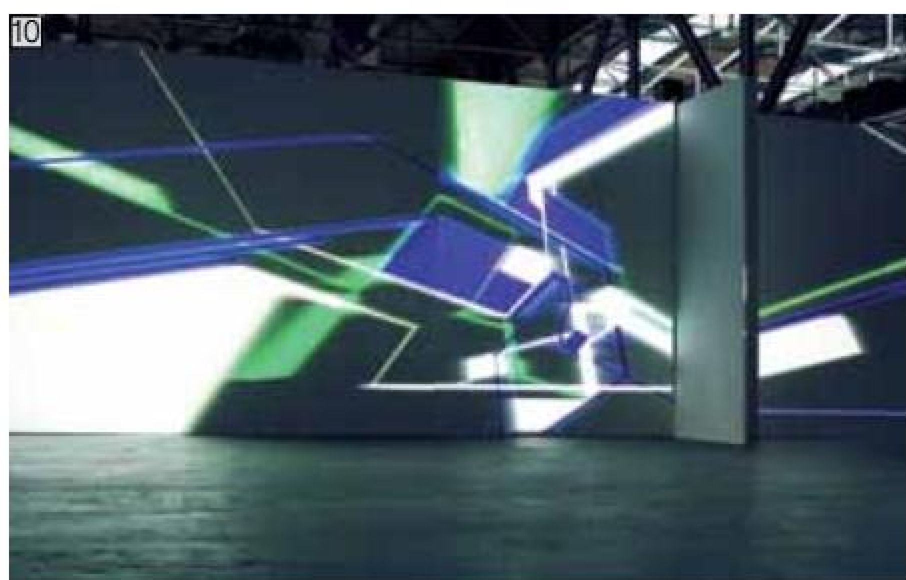












chyba pierwszym chłopakiem malującym na ulicy, który miał tam swoją wystawę. Nie dlatego, że byłem Bóg wie kim. W tamtym czasie ortodoksyjni grafficiarze po prostu nie chcieli pokazywać się w galeriach. To, co wtedy pokazałem, było jeszcze bardzo grafficiarskie, ale na następnych wystawach, w latach 2005 i 2006, już było widać, że coś się zmienia. W moich obrazach pojawiły się szablony i taśmy, nowe formy i pomysły.

W 2007 r. Maciek Wąsik z Baraki zaproponował mi współpracę. Chciał sprofilować galerię na malarstwo uliczne. Zgodziłem się, pociągnąłem to kuratorsko, przez następne trzy lata zorganizowałem kilkadziesiąt wystaw najważniejszych polskich twórców, trudno wymieniać, bo prawie wszystkich, którzy się liczą. Wielu z nich miało w Baracе swoje pierwsze wystawy indywidualne. Niestety, Baraki już nie ma, z prozaicznego powodu. Skończyła się umowa, czynsz skoczył dwukrotnie i było po sprawie. Kazimierz zrobił się modnym, drogim miejscem.

O nowych kierunkach

Projekt połączenia graffiti z wideoartem i mappingiem 3D chodził mi po głowie już od jakiegoś czasu. Współpraca z VJ-ami z krakowskiej grupy Temporary Space Design wydaje mi się naturalną drogą rozwoju tego, co robię. Po długich staraniach stworzenia wspólnej kolaboracji udało się w końcu znaleźć odpowiedni moment i miejsce do realizacji tego konceptu – krakowski klub Fabryka. To był wielki eksperyment, poszukiwanie przestrzeni i głębi w płaskiej grafice poprzez wprowadzenie ruchu do nieruchomego z założenia obrazu. Myślę, że ten kierunek działania ma olbrzymi potencjał. Chciałbym pokazać to w mieście, w większej skali, ale koszty są niebotyczne, dziesiątki tysięcy złotych. Uważam jednak, że jeśli pojawiają się nowe technologie, to trzeba wykorzystywać możliwości, jakie stwarzają. Koszty nie są najważniejsze.

SŁOWNIK POJĘĆ SUBKULTURY GRAFFITI

Niektóre z poniższych pojęć nie są jednoznaczne, kontekst ich zastosowania może się zmieniać w poszczególnych miastach, a nawet różnić się pomiędzy grupami grafficiarzy. W zapisie czasem używa się notacji angielskiej, czasem polskiej, niekiedy obu wymiennie. Skrót (ang.) oznacza, że słowo należy wymawiać jak w języku angielskim. Gdy jest stosowany, podany jest również spolszczony odpowiednik.

bubblestyle (ang.) – forma literowa charakteryzująca się obłością kształtów

buff (ang.), baf – mycie wagonów lub miejsce mycia wagonów, lub ogół zorganizowanych prac zmierzających do systematycznego usuwania graffiti z terenów kolejowych

bombing – malowanie dewastacyjne, nielegalne, często w wielu miejscach, w krótkim odstępie czasu

charakter – przedstawienie figuratywne, najczęściej twarz albo postać

chrom, srebro – duża, najczęściej nielegalnie wykonywana kompozycja literowa, malowana srebrną farbą, zwykle otoczona konturem w innym kolorze (kolor srebrny daje efekt bieli, lecz odznacza się znacznie wyższym kryciem, nawet na trudnych chłonnych powierzchniach)

crew (ang.), kru, gru, ekipa – kilku grafficiarzy malujących wspólnie; członków crew łączą często silne więzi emocjonalne i długoletnia przyjaźń

end to end (ang.) – pociąg pomalowany z jednej strony na całej swojej długości

flow (ang.), flo – łatwość malowania, zdolność szybkiego improwizowania kompozycji, również umiejętności

finish line (ang.) – ostateczna, zewnętrzna linia koloru

fotoreal – graffiti fotorealistyczne

hater (ang.), hejter, hejters – osoba niechętna, nieżyczliwa, ktoś, kto źle myśli i mówi o innej osobie

highlight (ang.) – efekt kolorystyczny, rozjaśnienie brzegu kształtu, dające efekt pobłysku światła

jam (ang.), dżem – wspólne legalne malowanie wielu writerów, zorganizowana impreza

cap (ang.), kap – końcówka, przez którą wylatuje farba z puszki

fat cap, skinny cap (ang.) – rodzaje końcówek do farb w aerozolu, pozwalające na wykonanie kresek różnej grubości

hall of fame (ang.), galeria sław – eksponowana ściana, na której każdy szanujący się grafficiarz musi choć raz namalować swój wrzut; najbardziej znaną hall of fame w Polsce jest mur otaczający warszawski tor wyścigów konnych na Służewcu

can (ang.), ken – puszka z farbą

kolaboracja – współpraca dwóch lub więcej artystów; również obraz będący efektem tej współpracy

krosowanie – malowanie po pracy innego grafficiarza; w zależności od relacji łączącej writerów może to być odebrane jako nawiązanie dialogu lub akt agresji; niedopuszczalne jest zwłaszcza krosowanie pracy writera o dłuższym stażu przez toja

legal – malowanie legalne, za pozwoleniem właściciela malowanego obiektu, również obraz będący efektem legalnego malowania (antonim: nielegal)

outline (ang.) – obrys figury, kontur

panel – pojedynczy element wagonu pomiędzy sąsiednimi drzwiami

rooftop (ang.) – kompozycja z liter umiejscowiona na styku ściany z dachem budynku

rolltop (ang.) – rooftop wykonany za pomocą zwykłej farby i wałka, nie farby w spreju

skilsy (od ang. skills) – zdolności, umiejętności malarskie

srebro – zob. chrom

style – graffiti w formie literowej

stylowiec – writer specjalizujący się w literach

system – najczęściej wagony i tereny kolejowe, również inne pojazdy transportu publicznego, infrastruktura transportowa, szlaki transportowe, metro

systemowiec – writer specjalizujący się w malowaniu wagonów i szlaków transportowych

tag – krótki stylizowany podpis writera, wykonywany zazwyczaj za pomocą farby w spreju w jednym kolorze lub grubego markera

tagowanie – wielokrotne znaczenie swoim tagiem różnych powierzchni, takich jak ściany w mieście czy wnętrza wagonów

throw up (ang.) – wrzut malowany w pośpiechu, zgrubnie, często niedokładnie wypełniony kolorem

toy (ang.), toj – początkujący grafficiarz, nieumiejący malować

trójwymiar – forma malarska dająca złudzenie przestrzenności

Vandal Squad (ang.), wandal skład – w Europie Zachodniej i USA wyspecjalizowane jednostki policji, tropiące i łapiące grafficiarzy; w Polsce czasem ironiczne określenie Straży Ochrony Kolei

wholecar (ang.) – pojedynczy wagon pomalowany w całości z jednej strony

wholetrain (ang.) – pociąg pomalowany w całości; olimp writerów systemowych

wildstyle (ang.) – forma literowa charakteryzująca się dziką plątaniną barw i kształtów, najbardziej podstawowa, pierwotna forma graffiti literowego

writer (ang.), rajter – grafficiarz

writerka – przykrywka puszki z farbą, pozwalająca na nalanie wódki do wewnętrznego pierścienia, zakrywającego dyszę, i popitki do zewnętrznego pierścienia, mocującego przykrywkę do puszki; oba napoje mieszają się dopiero w momencie picia z tak zaimprowizowanego naczynia (zasłyszane od Sepego)

wrzut – kompozycja o większej powierzchni i stopniu komplikacji niż tag; jednym z rodzajów wrzutu jest np. srebro

wypełka – wypełnienie konturu kolorem

yard (ang.), jard – miejsce postoju składów kolejowych